

5° PÉRIODE — TOME XII











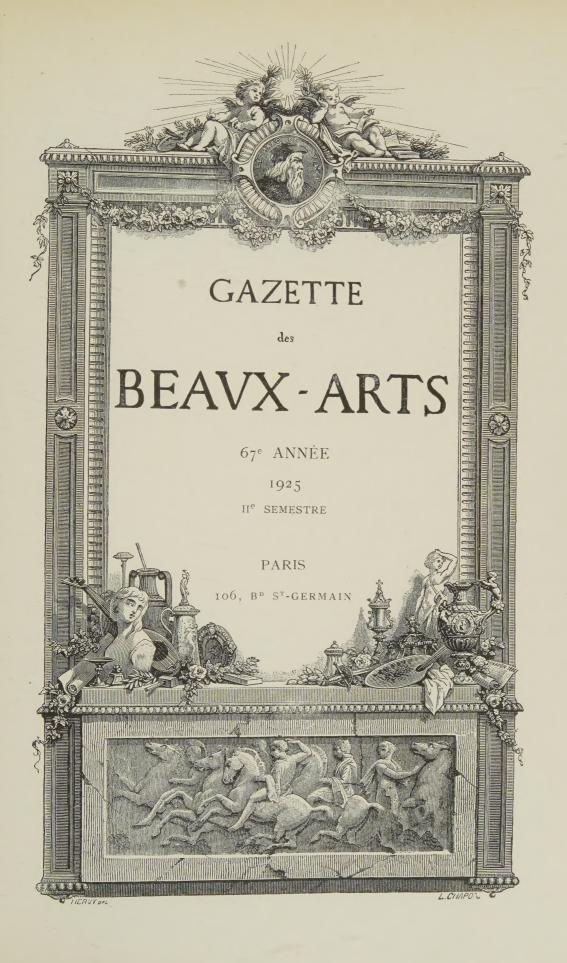
GAZETTE

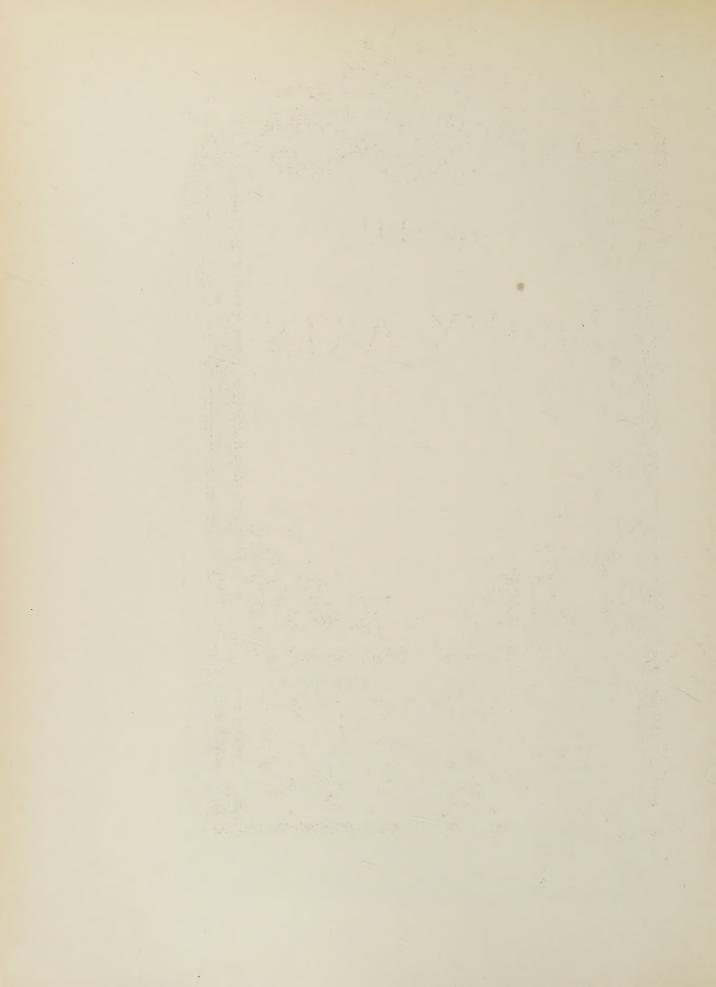
DES

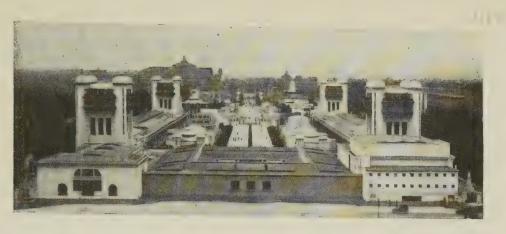
BEAVX-ARTS

SOIXANTE-SEPTIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE TOME DOUZIÈME IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS
BOIS-COLOMBES

Tous droits de reproduction et de traduction réservés







VUE GÉNÉRALE DE L'ESPLANADE DES INVALIDES

L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES

L'ARCHITECTURE

L'est entendu que l'architecture d'exposition est quelque chose d'essentiellement factice et que, dans les conditions où la manifestation présente a été organisée, rien de durable n'ayant été malheureusement prévu, on ne saurait juger l'art de bâtir de notre temps d'après des constructions éphémères, forcément indépendantes de toute réalité, de tout programme vital, privées de toute ambiance naturelle et, fatalement aussi, destinées avant tout au spectacle clinquant d'une sorte de foire cosmopolite.

N'y a-t-il pas cependant, là aussi, un programme qui réclame ses solutions propres? Décor de fête, si l'on veut, présentation de magasin et d'étalage, l'entreprise ne comporte-t-elle pas des problèmes où l'habileté du constructeur, de l'ordonnateur et du décorateur peut échouer ou triompher? Le souvenir des précédentes expositions universelles qui créèrent successivement des formules plus ou moins heureuses est là pour le prouver : disposition de vastes plans d'ensemble, équilibre plus ou moins harmonieux des masses, circulation de visiteurs nombreux autour des points d'attraction, utilisation de matériaux appropriés aux conditions d'économie et de rapidité d'exécution, aspect brillant nécessaire dans l'ensemble et le détail, etc.

D'autre part, si factices et provisoires que soient les réalisations, ne comportent-elles pas une valeur de démonstration, parfois d'échantillons de tel procédé nouveau ou renouvelé? Ne permettent-elles pas de raisonner sur

l'utilisation plus ou moins heureuse, soit des matériaux réellement mis en œuvre, soit des matériaux supposés?

Enfin quelques restrictions et précautions que l'on doive apporter dans le jugement d'efforts limités et strictement conditionnés, puisque, pour une fois, l'œuvre des constructeurs est au premier plan de l'actualité, puisque l'opinion publique, si froide et indifférente en général à son égard, s'en empare et la discute avec une certaine attention et presque avec passion, l'occasion n'est-elle pas bonne à saisir pour en parler ici avec tout l'intérêt que comportent des questions qui nous paraissent primordiales lorsque nous étudions l'art d'autrefois et que, devant les réalités présentes, nous négligeons généralement au bénéfice des manifestations, somme toute, secondaires de l'art de notre temps.

Le plan d'abord et les dispositions d'ensemble : l'espace assigné à l'Exposition, après bien des recherches, des tergiversations et des discussions dans lesquelles nous n'avons pas l'intention de rentrer, comprenait essentiellement l'Esplanade des Invalides, les berges de la Seine, du pont de la Concorde au pont de l'Alma et le Grand-Palais de 1900, dont on omettait en quelque sorte le caractère, pour ne le considérer que comme un vaste abri. Ce sont MM. Louis Bonnier et Charles Plumet, directeur des services d'architecture et architecte en chef de l'Exposition, appuyés sans doute — ou entravés — par maints conseils ou commissions, qui furent chargés d'établir le plan d'ensemble dont nous voyons actuellement la réalisation.

Sur l'Esplanade, ce plan comportait forcément un dessin général monumental qui existe visible, mais qu'il est peut-être nécessaire de souligner néanmoins. Une construction basse, avec, au centre, une cour-jardin bordée de galeries couvertes, dite «Cour des Métiers», tel est le centre moral de l'Exposition, autour duquel a été groupé, soutenu officiellement par l'Etat, l'effort des artistes décorateurs et des artisans, créateurs du mouvement qu'il s'agissait de glorifier. Ce bâtiment de faible élévation, discret et sans allure tapageuse à la façon du fameux Dôme Central de l'Exposition de 1889, ménage comme fond à l'Exposition la perspective classique du Dôme des Invalides. Il est flanqué d'une bibliothèque et d'un théâtre, à peine plus élevés et sans plus d'apparat extérieur. Deux ailes latérales, reliées et bordées vers l'intérieur par des galeries élégantes et sobres, encadrent la majeure partie de l'Esplanade. Tel est l'essentiel de ce plan que relèvent, aux quatre extrémités des bâtiments latéraux, les quatre tours dont on a critiqué l'aspect de donjons quelque peu massifs, mais qui furent voulues pour corser et rythmer cet ensemble discret et simple, pour créer des sortes de belvédères dominant de très haut, desservis par des ascenseurs et utilisés par des restaurants, qui donnent aussi

dans l'illumination nocturne pour laquelle l'exposition est faite en grande partie, nous le verrons encore ailleurs, des points lumineux intenses essentiels. Ce devait être de plus, dans leur masse un peu sévère, des types de construction démonstratifs, en matériaux modernes, utilisant le ciment armé, sans mensonge ni décoration factice, pour ajourer de grandes baies les quatre faces de leur vestibule central, pour élargir par de hardis encorbellements les étages supérieurs.

Tel est l'esprit du plan réalisé par M. Plumet. Il semble que la partie



FAÇADE DE LA COUR DES MÉTIERS, PAR M. PLUMET
FONTAINE DE M. R. LALIOUE

centrale formant l'axe de l'Esplanade eut dû en être réservée à des jardins peuplés de quelques motifs sculptés, de bassins ou de fontaines. Il fallut bien, malheureusement, caser tous les pavillons prévus pour les industries diverses, les Grands Magasins, les régions, les nations étrangères, que sais-je? Le « pavillon » est, semble-t-il, une des formules essentielles de cette exposition. On a voulu, à juste titre, permettre aux individualités de se grouper, aux collectivités de se manifester dans un cadre bien à elles; on a suggéré aux exposants de présenter non des produits isolés, mais des ensembles réalisés. On a laissé aussi fatalement, étant donné le caractère moderne imposé, l'originalité des conceptions se donner libre carrière; à peine a-t-on pu imposer des gabarits, faire réviser certaines fantaisies par des commissions dites d'esthétique. Des centaines de petites constructions hétéroclites et

bariolées ont été élaborées, qu'il a fallu aligner, entasser, au grand détriment du plan d'ensemble, et, l'espace étant mesuré, elles ont envahi le centre même de l'Esplanade, entre les tours et les galeries Plumet; d'autre part, en effet, en arrière de ces galeries, les quinconces de l'Esplanade étaient



JARDIN DU PAVILLON RUHLMANN

intangibles et durent être abandonnés à des cafés, à des bazars médiocres. Le programme de l'exposition par pavillons individuels cùt dû comporter essentiellement, semble-t-il, comme cadre, un immense parc irrégulier, où chacun eût pu se créer son entourage spécial et son ambiance. Mais des constructions massives telles que celles de la région de Rhône et Loire, dues à M. Tony Garnier, par exemple, plantées devant les galeries de M. Plumet, au centre de l'exposition sont proprement un contre-sens au point de vue du plan. Certes l'architecte lyonnais, qui est un des artistes les plus puissants et les plus réfléchis de notre époque, eut pu, livré à lui-même, nous donner comme il l'a fait ailleurs, des masses bien équilibrées; son esprit sys-

tématique et ordonné doit être le premier à souffrir du manque d'espace et son œuvre, dont nous sommes loin de contester l'intérêt, valait mieux que cette place, si honorable qu'elle fût en principe.

Un autre défaut d'échelle, un autre encombrement se rencontre sur le milieu de l'Esplanade, au moins aussi grave. L'exposition de la manufacture de Sèvres avait été très logiquement conçue en deux pavillons bas, séparés par un jardin coupant à peine l'axe longitudinal de l'Esplanade, sans arrêter

le regard du visiteur montant du pont vers la Cour des Métiers. Le jardin existe et il est charmant; mais le dessin des pavillons, dont l'exécution passa, au cours de l'exécution, de M. André Ventre à M. Pierre Patout, prit, sans doute de l'intervention de celui-ci, un aspect formidable et impérieux de bastions aveugles et austères et le jardin s'enferma entre deux rangées de quatre motifs cyclopéens, réussites de construction céramique remarquable, que l'on hésite à qualifier de vases, et qui demanderaient surtout, pour



PAVILLON DE LYON-SAINT-ÉTIENNE PAR M. TONY GARNIER

être comprises, de vastes espaces sur quelque terrasse ou quelque escalier monumental.

Assurément M. Patout, comme M. Tony Garnier, paraît doué d'un tempérament d'architecte puissant, habile au maniement des masses. Rien de ce qu'il conçoit n'est indifférent, mais il se plaît peut-être un peu trop aux conceptions arbitraires et surprenantes. Témoin celle de son entrée monumentale de la Concorde qui a été l'objet de tant de commentaires. Il y a quelque chose de chimérique et de grandiose dans son imagination et comme au fond, de même que M. Tony Garnier, du reste, il garde de sa culture classique une emprise très forte, il est hanté par une sorte d'archaïsme brutal et gigantesque qui, par delà le dorique le plus primitif et le plus simplifié, le mène vers je ne sais quel style cyclopéen et vers des assemblages de formes épaisses et rudes. Il semble conduit par une espèce de logique abstraite; mais

celle-ci n'a rien de commun avec le rationalisme utilitaire et sobrement élégant qui s'appuie volontiers sur les exemples de notre architecture du moyen âge interprétés à la moderne; le résultat obtenu rappelle plutôt l'art de certains « extrémistes » classiques de la fin du xviii siècle qui sévirent sous le règne de Louis XVI et surtout pendant la période révolutionnaire, un Ledoux, par exemple.

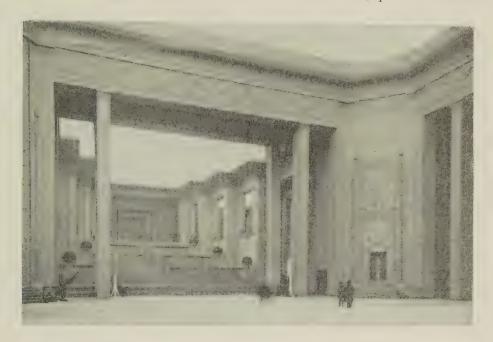
La partie basse de l'Esplanade, les quais et notamment la tête de pont vers les palais des Champs-Elysées présentent bien encore un essai d'ordonnance, mais avec de telles disparates que la volonté initiale n'y apparaît plus guère, et que l'ensemble laisse une impression confuse. L'absence complète d'équilibre entre les quatre principaux pavillons étrangers de la rive droîte: Angleterre, Italie, Belgique, Japon, paraît réellement le résultat d'une gageure, et l'on ne peut que regretter cette absence de discipline si préjudiciable, à cette place, à l'harmonie de l'ensemble.

Le Cours-la-Reine et les portions des Champs-Elysées qui l'avoisinent sont peuplés également de petits édifices entre lesquels les verdures et les bouts de jardins ménagés mettent toutefois le lien nécessaire pour créer une agglomération pittoresque et presque partout séduisante : témoins les alentours du pavillon de la Ville de Paris, ou le coin du Village Français dont la direction avait été confiée à M. Charles Genuys. Encore aurait-on pu concevoir une utilisation plus heureuse du cadre admirable des berges de la Seine. Les silhouettes diverses qui se décrochent çà et là ont quelque chose d'accidentel et de hasardeux, cubes de bàtiments portés sur pilotis, minarets poussés à l'aventure, péniches et carrousels au décor brutal et d'une lourde fantaisie... Le décor de pâtisseries monotone qui masque le développement du « scenic railway » accapare sans bénéfice aucun le site le plus magnifique entre le pont de l'Alma et le pont des Invalides et, prolongé par delà ce dernier, cet ensemble incohérent empêche de voir la passerelle hardie, légère et logique, jetée par M. André Collin à l'entrée de l'avenue de Latour-Maubourg.

Enfin, si l'idée était acceptable de meubler le pont Alexandre de constructions légères reliant les deux rives, au lieu de laisser entre elles un vaste espace désert, si ce décor du pont chargé de boutiques comme nos vieux ponts gothiques, ou le célèbre Ponte-Vecchio florentin, est particulièrement brillant le soir, souligné de lignes brillantes, auréolé de projecteurs à son sommet et reposant à sa base sur une vaste cascade lumineuse, il faut avouer que le caractère propre des constructions n'est pas heureux, que les formes en sont lourdes et illogiques, le revêtement coloré triste et maussade. Maurice Dufrène, qui a déployé en tant d'autres occasions sa fantaisie charmante de décorateur, que nous aimons infiniment pour son invention poétique

et pratique inépuisable, a montré ici que pour construire même en staff, il est besoin d'une certaine discipline et qu'il ne suffit pas, sur une charpente quelconque, bois, fer ou ciment, de « tendre une architecture » comme une draperie.

Par contre, la tâche difficile de transformer l'intérieur du Grand-Palais et de l'adapter à sa destination transitoire ayant été confiée à un homme de métier sùr et de science éprouvée, M. Charles Letrosne, qui ne s'était fait



INTÉRIEUR DU GRAND-PALAIS, PAR M. CH. LETROSNE

connaître encore par aucun de ces éclatants succès qui forcent la renommée, celui-ci a réalisé avec des moyens relativement simples un ensemble saisissant qui a remporté l'unanimité des suffrages. Il a créé au centre du vaisseau une grande salle carrée dont les angles sont occupés par des pans coupés massifs et les quatre faces ajourées par d'énormes baies rectilignes; le linteau de celles-ci, d'une portée qui paraît formidable, est soutenu seulement par de minces piliers carrés; ces formes élémentaires et ces hardiesses constructives étant conçues pour une réalisation qui ne serait possible en matériaux définitifs qu'avec le béton armé, celui-ci permettrait même, paraît-il, si cette gigantesque maquette devait se réaliser, de remplacer le velum conventionnel par un plafond lumineux réel.

L'exemple est particulièrement heureux ici de problèmes constructifs

relevant de la science de l'ingénieur dont la solution est réglée par un esprit de mesure, un sens des proportions et de l'échelle, une combinaison de formes qui constituent précisément la part de l'artiste dans l'œuvre réalisée. L'agencement du grand escalier droit qui s'encadre dans l'une des baies et mène, par une série de paliers et de rétrécissements heureusement calculés, vers l'entrée de la Salle d'honneur est en particulier d'un effet grandiose qui donne aux dimensions du Palais restées identiques, ou même plutôt



PAVILLON RUHLMANN, PAR M. PIERRE PATOUT

restreintes, en réalité, par ces constructions adventices, une échelle surprenante.

On parle beaucoup, en effet, du triomphe des matériaux nouveaux et des possibilités inouïes qui résultent de leur utilisation, de la liberté qu'ils donnent à l'architecte, voire au décorateur, de composer son œuvre comme il l'entend, sans aucune contrainte, On parle aussi de la beauté spontanée qui résulte de leurs combinaisons. Il semble bien que la vérité veut que l'art ne commence qu'avec l'intervention de la raison humaine dans l'agencement de ces éléments en quelque sorte fortuits et que la beauté, d'ailleurs réelle, de l'œuvre de l'ingénieur, comme la beauté de la machine, soient du même ordre que les

beautés naturelles, celles d'un beau rocher ou d'un bel arbre. Les éléments fournis par la science doivent être réglés et ordonnés par l'artiste qui compose, et ceci revient à dire, pour rester dans des réalités moins ambitieuses, que le rôle de l'architecte moderne ne nous paraît pas modifié du tout au tout par ces données nouvelles. Il s'élargit et se complique tout simplement. Loin d'abdiquer devant les combinaisons que la science lui propose, l'architecte devra s'assimiler celles-ci et se faire homme de science lui-même,



PAVILLON DE LA BELGIQUE, PAR M. HORTA

discipliner ces forces nouvelles et en même temps se laisser guider par elles dans la composition de son œuvre. S'il se contentait de surajouter un décor, voire d'agencer un plan fantaisiste dans un cadre indifférent et souple dont îl ne se préoccuperait pas, il retomberait dans les pires erreurs de certaines architectures périmées. La logique et le bon sens ne peuvent pas perdre leurs droits.

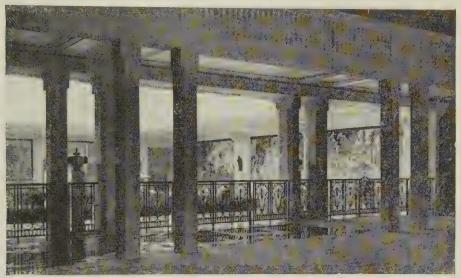
L'utilisation du ciment armé présente, du reste, à l'artiste moderne des tentations et des dangers. C'est par lui-même un « matériau » composite. Le fer qu'il contient enrobe dans le ciment une force cachée qui ne « travaille » pas ostensiblement. Le ciment est de plus une matière pauvre d'aspect qui ne demande qu'à se dissimuler sous un revêtement factice. De là les enduits, les crépis, les « pierres liquides », soufflées au vaporisateur,

et aussi les revêtements de marbre renouvelés des Romains, qui dissimulaient déjà les masses résistantes de leur béton et de leur petit appareil sous de somptueux placages. Les architectes du pavillon des Galeries Lafayette n'ont pas agi autrement. Mais on passerait vite de là au trompe-l'œil et aux diverses variétés de simili. La sagesse veut que, tout en habillant le ciment, on lui laisse ses formes élémentaires et qu'aucun ornement surajouté ne vienne chercher à faire illusion sur la nature du procédé. De là la proscription qui s'accentue, dans les supports en forme de colonnes moulées d'une seule venue qui se multiplient, des chapiteaux et des bases, éléments taillés de l'architecture de pierre, même dans la sobre, classique et vigoureuse façade du Monument de l'Hartmannwillerskopf projetée par M. Danis, lequel n'est rien moins qu'un esprit aventureux et un novateur outrancier. De là la suppression fréquente aussi des supports eux-mêmes, depuis l'abri du lavoir du Village français conçu par M. Huguet en forme de parapluie renversé jusqu'aux auvents de la Cour des Métiers de M. Plumet; certes, notre œil est encore mal fait à ces hardiesses et l'on trouve même encore cà et là des concessions, qui ne sont guère légitimées par la raison constructive, à nos habitudes antérieures. Les grands pilliers grêles de M. Letrosne eux-mêmes sont sans doute à la fois nécessités par une prudence désireuse d'atténuer la portée inquiétante de ses poutres horizontales et par le désir de marquer, grâce à leurs lignes ascensionnelles élancées, la montée de l'ensemble, de couper des travées dont la largeur démesurée aurait paru écrasante. C'est dans ces combinaisons où l'utilitarisme s'accommode de la composition et réciproquement que réside, comme nous le rappelions tout à l'heure, le problème essentiel de l'art moderne. Le curieux pavillon que M. Horta a construit pour la Belgique avec ses contreforts saillants et ses corniches accusées est un exemple de la volonté raisonnée d'un architecte qui fut parmi les modernistes de la première heure et s'est sagement rapproché du goût et de la logique des matériaux d'aujourd'hui.

Si l'atrium de M. Plumet parait peut-être un peu nu, le portique formant vestibule qui le précède, avec ses points d'appui espacés et légers, son plafond à poutrelles apparentes, ses avant-corps plus massifs où reparaît le motif des tourelles à pans, couronnées de calottes écrasées, des grandes tours, nous semble d'une composition très heureuse et digne non seulement d'un décor provisoire d'exposition, mais d'un monument définitif d'une sévérité tempérée de grâce. De même, dans des proportions plus modestes, le petit portique dont M. Paul Genuys a fait précéder son *Ecole*.

Les terrasses ou plafonds vitrés horizontaux se multiplient, d'autre part, avec l'extension des procédés de construction moderne. Rares sont les pavillons, où un grand toit traditionnel couvert d'ardoises ou de tuiles, comme

celui du pavillon de Mulhouse de M. Ventre, ou celui de l'Art appliqué aux métiers de MM. Haubold et Besnard, nous fasse souvenir des silhouettes pittoresques de l'architecture d'antan. La nécessité du climat, l'attirance, dont il faut tenir compte aussi, des voisinages, l'imposeraient plus souvent sans doute dans la réalité: dans la série des maisons du Village, si les architectures de MM. Brunet, Hamelet, Selmersheim, Bluysen, toutes différentes qu'elles soient, se marient heureusement, celle de M. Agache, la *Maison pour tous*, et de M. Oudin, le *Bazar*, conçues dans la formule dictée par l'emploi du ciment détonent quelque peu. Il y a là des formes massives et géomé-



Cl. Braun.

VESTIBULE DE LA COUR DES MÉTIERS, PAR M. PLUMET

triques auxquelles notre œil est encore à peine fait et qui s'accommodent assez difficilement de voisiner avec nos architectures traditionnelles, celles que représentent, non sans fantaisie originale dans leur agencement, telles autres constructions comme le pavillon de Mulhouse de M. Ventre, les fermes berrichonnes de M. Gauchery, ou le mas provençal de M. M. Dalmas; dont les aspects correspondent non seulement à des habitudes ou à des traditions, mais à une sorte de logique naturelle et spontanée.

Ce sont ces formes massives qui s'imposent cependant au regard dans presque tout l'ensemble de l'Exposition, rigoureuses comme un théorème dans les pavillons de M. Tony Garnier et de M. Pierre Patout, lesquels suppriment volontiers saillies et corniches et étagent simplement des plans, des volumes réguliers et des figures élémentaires, plus abstraites, plus dépouillées encore dans l'œuvre de M. Mallet-Stevens qui joue volontiers la difficulté et prend un peu plaisir à nous déconcerter avec sa tour grêle et sèche, et la verrière formant frise continue qui semble couper en deux, sans support ni point d'appui, son pavillon du Tourisme. M. Le Corbusier-Sangnier, architecte de l'Esprit nouveau, est aussi un théoricien implacable; il use sans pitié des formes abstraites et dépouillées dans la «cellule» qu'il expose d'un des grands blocs d'habitation qu'il rêve de construire en ciment, non sans ingéniosité de distribution du reste et d'aménagement pratique. La Halterelais de M. Marcel Bernard, sans prétention aussi typique, présente un peu également l'aspect d'une démonstration des possiblilités des planchers de ciment, agencés sans composition apparente ni ordonnance concertée.

Au contraire M. Marrast dans ses diverses constructions (porte de Constantine, pavillon Corcellet et Morancé), recherche souvent avec bonheur des formes amples et souples. M. Droz dans l'église du Village retrouve, sans pastiche, des effets d'une simplicité robuste qui apparentent son œuvre aux primitives bàtisses romanes. M. Oudin dans son Bazar déploie une ingéniosité un peu compliquée peut-être pour donner du pittoresque à ses balcons, ses terrasses, ses auvents aux fortes saillies.

Insistons sur la réussite, qui nous ramène à l'Esplanade, des deux pavillons à coupole de MM. Suc et Mare. L'apparence un peu lourde à l'extérieur, le caractère trapu imposé, comme à toutes les constructions voisines, par la nécessité de ne pas encombrer, en hauteur tout au moins, la perspective des Invalides, sont compensées par l'ampleur noble et aisée de cette grande salle centrale sous une voûte légèrement surbaissée, mais très harmonieuse et par l'excellente disposition du planoqui en fait, sinon un « Musée d'art contemporain » parfait, du moins un pavillon d'exposition ou de réunion mondaine des plus heureux. Le pavillon Ruhlmann, construit par M. Patout dans une donnée analogue, est plein d'originalité et de nouveauté, mais n'a peut-ètre pas les mêmes mérites au point de vue de l'agencement du plan.

De même, il y a lieu d'établir quelque différence entre les architectures conçues sur un même programme pour les quatre Grands Magasins parisiens, architectures assez disparates, quoique moins variées d'allure que celles des quatre pavillons des Alliés. Celui du Printemps appelle, peut-être un peu inutilement, l'attention par l'étrangeté barbare de son extérieur fantaisiste. Cette hutte s'apparierait mieux avec le palais nègre, plein de qualités, du reste, de M. Olivier. Nous lui reprocherons surtout d'emboîter à l'intérieur, sans aucun lien logique, un assemblage de niches à colonnes épaisses et de lourds encorbellements. Le pavillon du Bon Marché de M. Boileau, et celui des Galeries, de MM. Hiriart, Tribout et Beau, sont au contraire, d'une

distribution agréable et rationnelle qui s'accuse par leurs formes extérieures; un peu trop cubiques peut-être à notre goût, celles-ci expriment bien par l'agencement de leurs volumes et de leur baies, surtout leur grand vitrail en frontispice, les nécessités de leur distribution extérieure. Quant à celui du Louvre, de M. Laprade, d'une originalité moins cherchée, il repose l'œil et l'esprit par des formes simples, nettement conformes aux procédés du ciment;



PAVILLON CORCELLET-MORANCÉ, PAR M. MARRAST

il offre de plus dans l'aménagement de sa terrasse abritée un mérite pratique incontestable.

Il faut enfin mettre hors de pair, dans cette revue des résultats de l'architecture en ciment, l'œuvre de M. Auguste Perret. Il y a plus de vingt ans que celui-ci avait donné, dans une petite maison de rapport de la rue Franklin, un exemple typique, qui fut peu suivi tout d'abord, d'une charpente en ciment avec des remplissages céramiques. Depuis, son théâtre des Champs-Elysées, son église du Raincy ont fourni des exemples éclatants de ce que peut la science technique du constructeur alliée à un sens juste des proportions. Le théâtre, qu'il a élevé aux Invalides, en collaboration avec M. Granet, ne saurait nous décevoir. Il est élégant et pratique. Nulles fioritures extérieures et, au-dedans mème, le décor simplifié à l'extrême laisse,

dans la salle et ses dégagements, une impression volontairement froide qu'accentue l'emploi de l'argent opposé aux ors rutilants dont abusaient sur leurs pâtisseries redondantes les constructeurs de théâtres des dernières générations; mais un ensemble de lignes sobres et une distribution heureuse des diverses parties du bâtiment donnent à l'esprit une impression de netteté et comme de sécurité particulière.

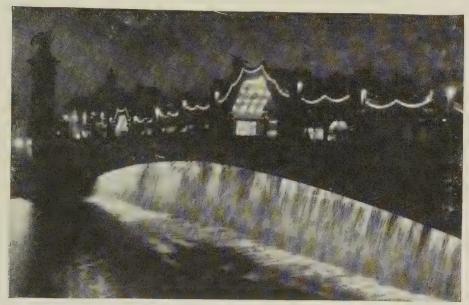
A côté de ces multiples réalisations dues à l'emploi du ciment et qui en subissent une empreinte certaine, les autres matériaux semblent s'effacer, bien que, dans la pratique, (nous n'avons qu'à jeter un coup d'œil autour de nous pour le constater), ils se maintiennent en usage et exigent pour leur emploi rationnel une grosse part, la plus grosse peut-être, de l'éducation de nos architectes. La pierre est presque absente des constructions éphémères de l'exposition, trop coûteuse et trop durable. Les Italiens seuls, ou à peu près, s'en sont permis l'emploi dans leur lourd et banal pavillon officiel et M. Hector Guimard s'obstine isolément à la torturer, du moins en fac-similé, dans les lignes tortueuses et compliquées de sa *Mairie* du Village.

Le fer, qui triomphait en 1889 et dont on saluait l'avènement comme le « matériau » de l'avenir, a perdu de sa faveur, au moins dans les recherches d'avant-garde. Il s'emploie pratiquement dans l'ossature des galeries par exemple; mais il n'apparait plus guère ostensiblement comme si on avait encore quelque honte à le montrer, ainsi qu'aux temps classiques, et il faut louer M. Plumet, d'accord certainement en cela avec M. Bonnier, d'avoir accusé dans les linteaux de son promenoir des Invalides, la présence des poutrelles de fer qui apparaissent de pilier en pilier comme éléments de construction et de décor à la fois.

C'eût été aussi une démonstration magnifique et probante de la dignité du fer constructif et décoratif, si elle avait pu être complète, que celle de la Porte d'honneur conçue par MM. Ventre et Favier, réalisée sous la direction du maître ferronnier Edgar Brandt et toute composée d'éléments fournis par la métallurgie, faisceaux de tiges métalliques assemblées formant piliers, réunis par des grilles robustes composées de fers façonnés simplement par le laminoir, avec çà et là des linteaux ornés de hauts-reliefs simplifiés, où le sculpteur Navarre a représenté les métiers et qui devaient être traduits en métal repoussé. Le tout malheureusement n'a pu être réalisé qu'à l'état d'une gigantesque maquette de plâtre, de grande allure monumentale, mais dont la matière, bien qu'enrichie d'une patine argentée conventionnelle, reste pauvre et approximative.

La brique avec ses ressources de polychromie naturelle, rehaussées souvent et complétées par les notes brillantes et gaies de l'émail, garde aussi, chez nous et peut-être encore plus dans certains pays étrangers, des

emplois abondants et un rôle essentiel que l'Exposition n'accuse guère. Une exquise petite construction du Village, la Maison du Tisserand due à M. Brunet, nous offre un spécimen très heureux des effets que peut obtenir de cette matière simple et discrète un artiste de grand goût et de savoir acquis dans la pratique des plus admirables modèles de notre architecture du Moyen-âge et de la Renaissance, tandis que deux pavillons étrangers, ceux de la Hollande et du Danemark, affirment en des échantillons relativement



Cl. Noyer.

DECORATION DU PONT ALEXANDRE, PAR M. MAURICE DUFRÈNE

menus les qualités massives et monumentales qu'obtiennent avec ces matériaux uniformes, rélevés de quelques motifs plus ou moins heureux, les constructeurs d'Amsterdam et de Copenhague.

Le bois enfin, élément primitif de nos architectures septentrionales, le bois qui se prête aussi aux réalisations rapides nécessaires en ces occasions actuelles, fournit son concours à mainte réalisation pratique et heureuse. Sans même parler de la maison japonaise qui n'est guère, semble-t-il, qu'une transplantation des éléments les plus courants de l'architecture nipponne, nous rencontrons avec le pittoresque Oratoire alsacien de M. Gélis, le Clos normand de MM. Lelong et Chirol, la maison du Sabotier de M. Guillemonat, des travaux de charpenterie où le sens d'une tradition séculaire s'allie aux recherches modernes et aux combinaisons personnelles les plus heureuses.

Les hangars même, si modestes qu'en soit la formule, que l'on a confié à M. Sorel le soin de monter économiquement pour abriter les transports, wagons, autos, modèles pour l'avion et le transatlantique, présentent des solutions techniques trés étudiées de fermes et de supports qui dénotent la science et l'ingéniosité technique d'un de nos meilleurs architectes modernes, dont le rôle a peut-être été un peu trop mesuré dans cette exposition et dont cependant on peut voir à la Classe du Bois d'heureuses combinaisons de



PAVILLON DE MULHOUSE, PAR M. ANDRÉ VENTRE

mosaïques de bois formant pavage, des lambris robustes et élégants, un départ d'escalier d'un agencement sobre et raffiné.

N'est-ce pas le bois aussi, qui, manié par des artistes plus aventureux, nous donne les surprises, encore peu cohérentes, du pavillon des Républiques Soviétiques russes, qui se prête aux réalisations systématiques d'une assez lourde venue de M. Rigault pour la Fédération des Artistes, aux conceptions d'un rationalisme utilitaire de M. Woog pour la présentation des vitraux, à la confection même d'un pavillon dont les lignes nettes et quasi classiques nous ramènent à l'esprit général de simplification et de géométrie que nous notions tout à l'heure chez les « cimentiers », comme celui que M. A. Perret avait élevé dans le voisinage des pylones tumultueux du Pont Alexandre, contraste saisissant et caractéristique, pour la Librairie centrale des Beaux-Arts, et qui est devenu celui de la Samaritaine?

Si une impression d'ensemble peut se dégager en effet de cette multiplicité d'efforts de réussite inégale, mais où tant de bonnes volontés se manifestent qu'ils commandent la sympathie sinon l'admiration béate, c'est celle que



PLACE DU VILLAGE FRANÇAIS

MAISONS DE MM. HAMELET ET P. SELMERSHEIM

voulait bien nous communiquer l'un des maîtres de l'architecture moderne, M. Pontremoli, qui aurait dû se charger de juger ici, avec infiniment plus de compétence et d'autorité que nous n'en pouvions apporter, la somme des projets à l'élaboration desquels il avait assisté comme président de la Classe de l'Architecture: c'est l'« effort très réel pour supprimer tout le superflu et ne conserver que l'essentiel»: abolition d'abord des éléments désuets tirés des styles anciens et plaqués jadis en ornements adventices sur les constructions modernes, accusation des effets constructifs au détriment des effets dits décoratifs, renoncement à certains éléments de pittoresque qui pouvaient avoir leur charme, et que l'on cherchait soit dans le relief et la sculpture, surtout la sculpture naturaliste dont on abusa vers 1900, soit dans la couleur que les hommes de 1889 avaient fait rentrer dans l'architecture et que l'on ne peut s'empècher de regretter quelque peu, notons-le en terminant

cette revue rapide des efforts et des tentatives plus ou moins aventurées ou logiques que nous offre l'Exposition de 1925.

La polychromie naturelle ou appliquée donne en effet à l'architecture une vie, un esprit auxquels tous nos constructeurs n'ont pas renoncé. Les charmantes maisons du Village français, celles de M. Brunet, de M. Hamelet, de M. Guillemonat, de M. Bluysen, de M. Oudin, de M. Agache lui-même en connaissent encore les bienfaits. M. Marrast introduit volontiers la fresque dans les intéressants morceaux que nous avons cités de lui, tandis que M. Droz fait chanter les sculptures céramiques de M. Dhomme au portail de son église. M. Plumet, en dehors de la polychromie naturelle somptueuse des revêtements de marbre de ses portiques auxquels nos grandes maisons de marbrerie ont fourni libéralement les ressources de leur palette éclatante, a cherché à utiliser la peinture dans sa Cour des Métiers; mais la réussite des principaux morceaux de ce décor qui forment par trop tableaux et sont trop lourdement chargés de détails et d'intentions, ne l'a pas heureusement servi. Ailleurs MM. Gaudibert et Polti ont demandé au bon décorateur Boignard pour leur galerie des Sections étrangères une parure sobre et discrète, mais harmonieuse, et M. Sauvage, dans la galerie des boutiques qui fait face, a réalisé une symphonie à grand orchestre en noir et or qui est peut-ètre un peu brutale et sent trop l' « exposition », mais qui est loin d'être sans mérite.

En revanche, presque partout ailleurs, c'est le blanc cru qui domine et qui augmente l'impression de lourdeur et de massivité qui se dégage de l'ensemble de ces constructions trop serrées, dépourvues pour la plupart de l'agrément des verdures naturelles formant cadre, un peu écrasées par le parti qui s'imposait de renoncer aux silhouettes élancées et encombrantes. Leur géométrie dépouillée ne séduit guère au premier abord; mais si l'on réfléchit cependant à ce qu'elles représentent de logique nécessaire, de renoncement aux grâces apprêtées et factices, aux petits moyens faciles, on ne peut s'empêcher d'estimer à leur prix la volonté qui s'y exprime et la force qui s'y manifeste.

PAUL VITRY



LES PINS ET LA MER, PAR M. ANDRÉ DAUCHEZ (Société nationale des Beaux-Arts.)

LES SALONS DE 1925

I. — ARTISTES FRANÇAIS ET SOCIÉTÉ NATIONALE

L est décourageant d'avoir à répéter chaque année la mème chose en parlant du Salon des Artistes français. Mais comment ne pas dire qu'il n'offre plus qu'un très mince intérèt ? En dehors de cette partie du public français, fort nombreuse il est vrai, qui demande à la peinture d'être une photographie rehaussée de couleurs, qui n'estime dans un tableau que le bon travail manuel correctement exécuté, nul ne le prend au sérieux. Les Artistes français possèdent une clientèle fidèle, celle de la petite bourgeoisie. Elle manifeste sa dévotion pour l'art en allant le dimanche visiter « le Salon » en famille, de mème qu'elle satisfait son goût pour la musique en écoutant les flonflons des orchestres militaires dans les jardins publics.

Il se peut que ce Salon n'ambitionne pas d'autre succès. Conservatoire des traditions les plus périmées, il est naturel qu'il garde quelque prestige auprès de ceux qui constituent la forte armature du pays, de ceux qui se sont toujours opposés à toute audace, ont dénigré sans cesse quiconque les dépasse et prétendu ramener à leur niveau les manifestations de l'art et les diverses formes de l'activité nationale.

Sans doute, à les entendre, ces Français moyens sont « progressistes ».

On sait ce que le mot signifie. Ils finissent par admettre les nouveautés lorsqu'ils ne peuvent plus faire autrement, lorsque ces nouveautés sont usées, méconnaissables et tombées dans le domaine public. Les Artistes français, eux aussi, sous la pression des faits, évoluent et progressent. Ils ont découvert depuis quelques années l'impressionnisme et la peinture claire et la gaîté des tons purs, au moment où, dans les salons de jeunes, on revenait à des palettes simplifiées, on remettait les « terres » en honneur, où chacun à tort ou à raison, se détournait de l'impressionnisme dont les moyens d'expression apparaissaient épuisés. Mais l'impressionnisme, que l'on voit encore ici, est défiguré, édulcoré, ramené à quelques formules banales, à quelques recettes d'atelier, et le goût de la peinture claire n'est trop souvent qu'un goût pour des couleurs voyantes, criardes, mal accordées, par lesquelles les pompiers de jadis croient affirmer leur modernisme.

Je rougirais d'insister davantage. Il était permis d'espérer cette année, avec la disparition obligatoire des grandes tartines, faute de la place nécessaire pour les accrocher, avec des envois limités à un tableau par exposant, que ce Salon prendrait un caractère plus intime, plus sincère et plus vivant. Et l'on pouvait croire aussi qu'en face des recherches des artistes décorateurs groupées de l'autre côté de l'eau, en cette exposition des arts appliqués modernes qui a entendu exclure tout pastiche, les Artistes français, piqués d'émulation, chercheraient à donner l'impression que peintres, sculpteurs, graveurs, étaient capables eux aussi de trouver un style, une facture, des accents rajeunis. Il n'en est rien. Cette année comme les précédentes, ce Salon reste semblable à lui-mème, ni meilleur, ni pire, et le seul agrément qu'il procure aux visiteurs et à la critique, c'est de réunir environ un millier de toiles de moins que d'habitude. Encore ne l'a-t-il pas fait exprès!

Une fois de plus les portraits sont estimables, si l'on attend d'un artiste qu'il nous donne une effigie scrupuleusement ressemblante, bien dessinée, sans aucune prétention à la moindre originalité de couleurs ou de présentation. Plus de grands portraits d'apparat! La place a fait heureusement défaut. L'attention va à des œuvres sobres de petit format: Le sculpteur Coutant, dessin rehaussé, par Edgard Maxence, L'abbé Lemire, par Jonas, Le maître J. Chartier, par Déchenaud, dont l'art est fait d'une belle sincérité d'observation et d'une parfaite loyauté d'exécution. Des qualités du même ordre dans le portrait plus important de Sabatté, par lui-même, brandissant un appuie-main comme une lance et se couvrant de son immense palette, ainsi que d'un bouclier. Devambez, avec une absence totale de sensibilité, dans un style de miniaturiste qui rappelle la manière de certains primitifs, évoque deux fiancés posant devant le photographe, avec le sourire. Paul-

Albert Laurens, d'un pinceau économe, trace avec une singulière force expressive, reconnaissons-le, dans l'implacable sécheresse de son écriture, le Portrait d'André Gide. Chez Jean-Pierre Laurens cette minutie s'accom-

pagne de fadeur et la peinture retourne à l'imagerie. Est-ce un progrès? Les Moiselet, Roger, Perron, suivent de loin la même voie. Devant cette peinture plate, sèche, impersonnelle, comme on préfère le métier savoureux de Jules Adler (La Vieille femme), comme le Portrait de Troncet par lui-même, cette toile si sagement. mais si loyalement exécutée, avec l'unique souci d'ètre vrai, remonte dans notre estime! Que dire de la Dame en rose que Gustave Pierre représente au milieu d'un pré vert, assoupie au pied d'un arbre? Le talent de l'artiste qui est réel, se fourvoie dans ces recherches de couleurs pour lesquelles il n'est pas doué. Qu'il laisse à d'autres également la poursuite d'élégances vestimentaires. Ces dernières abondent ici. Les virtuoses spécialistes en ce genre se nomment Binet, Etcheverry, Patricot, Cyprien-Boulet, Pascau, Huc, auxquels il faut ajouter les noms moins connus de Galand, de M^{lles} de Bourgade et Mallaivre, et même de M^{lle} Humbert-Vignot



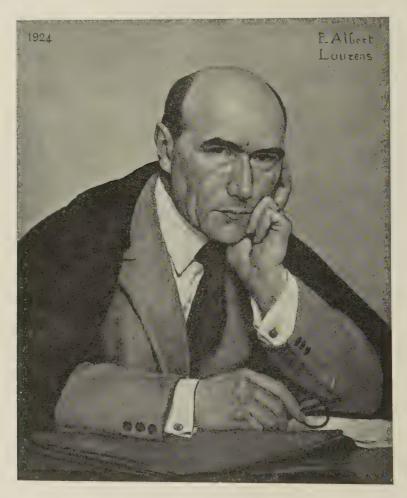
PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR M. FERNAND SABATTE (Société des Artistes français.)

dont la figure de Musette n'est pas sans agrément. Son art rejoint celui de M^{me} Suzanne Minier, gloire du Salon des Femmes peintres.

Les deux portraits, que Jean Maxence envoie de son père dans un même cadre et qui nous montrent comment un petit garçon bien doué peut aspirer à être membre de l'Institut, sont trop touchants et trop respectables pour qu'on se permette d'en sourire. J'en dirais autant d'Heureux Parents, de Zéphyr de

Winter, peints avec une sincérité, une application, qui désarment toute critique.

Parmi les figures ou les scènes de plein air, il en est peu qui méritent de nous retenir. A une pose d'atelier quelconque, on donne un fond de paysage



PORTRAIT D'ANDRE GIDE, PAR M. P.-ALBERT LAURENS (Société des Artistes français.)

analogue aux compositions peintes que l'on trouve dans les ateliers des photographes. La liaison entre les figures et l'atmosphère est une préoccupation secondaire. Il faut faire exception pour le *Laitier charentais* de Paul Morchain, pour le portrait de Martin-Ferrières, par lui-mème, d'une pose bien théâtrale, pour le groupe de M^{lle} Blanche Camus, *Près de la Bastide*, deux femmes et un enfant à contre-jour devant un paysage lumineux, dont on ne

peut critiquer que le format excessif, pour *La Calanque*, d'Emile Aubry que sa virtuosité entraine de plus en plus à des effets de panorama et qui oublie trop l'art des sacrifices. Dans sa scène *Au bord du vieux canal*, Jamois se répète en s'affadissant. Balande expose une étude pour une tapisserie des Gobelins, *Le Quercy*, où les figures de premier plan se lient insuffisamment au paysage habilement composé mais qui a une certaine grandeur. L'envoi de

Paul Hannaux, Baigneuses, est une des bonnes choses de ce Salon. On y trouve la marque d'un talent encore inégal, mais volontaire, et le goût de belles tonalités sourdes au milieu desquelles chantent heureusement la chair nue de l'une des baigneuses et une draperie rouge. La Jeunesse de Synave, dans une facture sommaire, échantillonne des valeurs délicates. Comparez avec cette toile nuancée la Nausicaa, de Roberty et vous comprendrez la différence de qualité. Citons encore la Procession de la Fète-Dieu à Langres, de Hervé, une composition amusante, juste d'effet, que relève discrètement un certain humour, du reste superflu. Condamnons enfin; sans pitié, le nouveau poncif qui s'est affirmé dans ce Salon avec Jean Dupas, Despujol, Billotey qui n'exposent pas cette année, que représentent ailleurs un Raphaël Delorme



LE VIEUX MARABOUT
PAR M. ALFRED DABAT
(Société des Artistes français.)

ou un Paul Bret. Leur faux ingrisme, leurs arabesques linéaires, leur coloris fade, leur matière pauvre marquent de leur influence la scène imaginée par Sébastien Laurent: Sous la treille.

On rencontre sans peine quelques paysages estimables. Je ne retiendrai parmi les meilleurs que *Le soir sur les bords de l'Ain*, d'Henri Grosjean qui sait peindre en profondeur, donner l'impression de grands plans successifs et associer les valeurs d'un ciel à celles d'un terrain, *La Roche du Loup*, de

Pointelin — mais oui! il ne nous lasse pas, encore qu'il se répète sans cesse, et cela n'est pas si fréquent! Une vue de la Bouille, de Léonard, avec de jolis gris nuancés, La Combe, de Vergnot, largement exécutée, où les personnages sont inutiles, La vieille Citadelle d'Assise, d'André Strauss, un des plus personnels parmi les paysagistes de ce Salon, un Paysage dans l'Aunis, de Moreteau, un juste Effet de soleil, de Doré, La Baie de Douarnenez, de Désiré Lucas, une Vue de Laroque-Gageac, en Dordogne, de Sonneville, un Effet de neige au soleil, de Charreton, La Route de Calais à Audinghen, de Jean Quignon et les toiles de Schlumberger, de Willaume, modulées en sourdine, de René Juste, de Colle, tranchent nettement sur les autres paysages dont les moins mauvais ne se recommandent que d'un métier sage et impersonnel.

Si l'on veut quelque imprévu, quelques harmonies inédites dans le paysage ou dans la figure associée au paysage, c'est aux Orientalistes qu'il faut s'adresser. Espérons d'eux un renouvellement des formules les plus usées et les plus banales. Par eux encore, la peinture reprend une importance décorative trop longtemps sacrifiée à la vaine poursuite de réalisme, de vérité directe, ou bien, au contraire, à des préoccupations de beauté idéale, déduite de raisonnements abstraits et de formules d'école ou d'atelier. Voyez le Vieux Marabout, de Dabat, au coloris savoureux, le Marché dans le Sud-Algérien, de Cauvy, puissamment taché, l'impression du désert sud-oranais, de Bascoulès, d'une rare distinction, le paysage délicat de Dabadie, Amandiers en fleurs, et les envois de Lagrange, de Buzon, du Gardier, avec un grand paysage lumineux, de Bouviolle, Germain Thill, Lino, Pozzo, très différents de caractère, de facture et qui sont loin d'avoir tous la même valeur.

Les natures mortes ont puissamment contribué, elles aussi, en ces dernières années, à l'affranchissement des conventions. Elles ont permis à des peintres travaillant seuls, à l'exemple de Cézanne, de se trouver eux-mêmes, de se composer une palette conforme à leur tempérament, d'oser exprimer naïvement leur émoi devant des couleurs qui chantent, de faire mille expériences diverses qui leur ont été plus profitables que les séances d'atelier devant le modèle nu, avec correction du maître. Il en est peu ici qui vaillent d'être cités. La nature morte est considérée encore avec quelque dédain comme un genre inférieur; on exagère ailleurs dans un autre sens. On n'en remarque que davantage la virtuosité déployée par Grün dans sa Symphonie en vert, créée autour d'un mannequin de mode, la facture large de Corlin, la matière précieuse de Calvet, la pâte riche de Joets, les francs accents de Paul Hugues (La Console) et la précision un peu sèche de Lièvre (Dans l'Antichambre).

Passons vite devant les nus. Celui de Biloul, gâté par des recherches de draperies mal accordées rendant plus crayeuses encore les chairs de son modèle, est pourtant l'un des meilleurs, avec l'étude délicate et sincère de

Jacques Bie, un nu à contre-jour. En dehors de ces deux envois, c'est tout au plus si l'on trouve au Catalogue cinq ou six œuvres qui osent s'intituler franchement « étude de nu ». Les tableaux où figure le nu sont des baigneuses, des repos du modèle, ou des évocations mythologiques, ou comme La Toilette de Vénus, de Gonin, ce sont de simples sujets galants et quelque peu libertins. Cette appréciation n'empêche pas de rendre hommage au métier savoureux de cette dernière toile.

Point de compositions décoratives et il ne faut pas s'en étonner. Les déco-



SOIR D'OCTOBRE, PAR M. CLAUDE RAMEAU (Société nationale des Benux-Arts.)

rateurs ont eu ailleurs l'occasion d'employer leur talent, exception faite pour Gorguet. Ses *Chevaux de Saint-Marc*, entourés de vols de pigeons, sont peints en des harmonies fades, zinzolines, et surmontés de figures plafonnant en plein ciel, suivant toutes les règles de l'art.

Dans le groupe des artistes étrangers, je ne puis que citer rapidement le double portrait de MM. Pierre et André de Fouquières, de Czedekowski, l'Assemblée des femmes, de van Raalte, d'une belle qualité de pâte, le Portrait de M. Borrough Johnson, par lui-mème, très classique, le Clair de lune, de Gorter, avec un ciel mouvementé, l'Automne, de Mugnaini, deux nus qui luttent contre la violence des fonds trop montés de ton, enfin la scène d'Allard l'Olivier représentant la reine des Belges assistant pendant la guerre

le chirurgien Depage, peinture habile, dont le seul défaut est une certaine absence de profondeur et qui ordonne les personnages à la manière d'un haut-relief.

* * *

Trois cent quatre-vingts tableaux sculement nous sollicitent à la Société nationale. Depuis le malheureux schisme de 1923, elle se meurt de consomption et les quelques artistes qui lui demeurent fidèles apparaissent pour la plupart aussi académiques que leurs confrères du Salon voisin. Les étrangers encore assez nombreux en constituent le principal attrait.

Le grand tableau de Gumery, Avenue du Bois, de même que la petite scène de Pinchon, Le Goùter, où s'aligne devant un beau décor de théâtre une société distinguée et bien vètue que rejoignent quelques cavaliers, sont des œuvres très proches l'une de l'autre par leur préoccupation dominante de peinture élégante. Dans Le Balcon, Desurmont reprend avec une certaine vigueur un sujet bien des fois traité depuis Manet jusqu'à Yves Alix. Des figures endormics dans les entrailles de la terre se préparent à sortir de leur sommeil hivernal et à suivre le Printemps qui, déjà, cueille les premières fleurs, accompagné d'un personnage énigmatique : c'est Le Réveil de la Terre, de M^{lle} Chaplin et c'est de la mauvaise peinture littéraire. Antoni évoque en un style d'affiche Calypso seule en face de la mer. Maternité, du même artiste, traduit mieux, semble-t-il, avec une plus grande liberté, un tempérament porté vers des accords très haussés. Raphaël Delorme étale des couleurs fades et minces pour représenter un sujet fort abstrait : Synchronisme, dont je ne me risque pas à donner le commentaire. Enfin dans Amphitrite, Paul Bret déploie sans mesure toute une figuration mythologique.

Les paysages et les portraits valent mieux que ces compositions plus ou moins décoratives, symboliques ou réalistes. Claude Rameau nous donne de la Loire une interprétation parfaite de justesse, de grandeur et de calme, dans une excellente tradition classique rajeunie. Son art vise à une généralisation n'excluant ni la sensibilité ni l'émotion. (Soir d'Octobre; Le Hameau des Girarmes.) Inguimberty évoque avec une largeur de fresque la sortie d'un paquebot du port de Marseille et peint à une échelle trop réduite une vue d'Athènes dont l'intérêt s'éparpille. De Castro affirme chaque année davantage sa maîtrise. Son Port d'Anvers, solidement composé, joue dans de fines harmonies. L'àpreté de David-Nillet, sa sincérité dépouillée de toute rhétorique se retrouvent aussi bien dans sa Cour de ferme, que dans son Jardin du Couvent, d'une poésie discrète et qui se dissimule. Dans son grand

panorama, Les Pins et la Mer, Dauchez reprend un thème qui lui est cher. La Fète au village, de Bertram, garde une allure de pochade enlevée avec esprit, liberté et souplesse. N'y aurait-il que ces paysages méritant d'être retenus et il y en a d'autres, la Lavandière, de Peské, la Vieille Ville, d'Einar Wegener, les envois de Mathey, de Seevagen, etc., chacun d'eux traduit une personnalité, porte la marque d'un tempérament. Ce qui faisait jadis la valeur de ce Salon provenait précisément d'œuvres de cette qualité,



LE PORT D'ANVERS, PAR M. PAUL DE CASTRO (Société nationale des Beaux-Arts.)

duelques portraits encore. Mère et enfants et l'Eventail vert, de Raymond Woog, sont d'un peintre habile et élégant. L'envoi de van Dongen, une dame en robe citron sur fond bleu, recherche une présentation tapageuse. Le talent vaut mieux que l'œuvre. Le Portrait de Max de Rieux, interprété décorativement par Fornerod, semble ajouter à un certain maniérisme, dont l'artiste se contentait trop facilement jusqu'ici, une observation plus serrée de la vie. Une spirituelle préparation de dessous pour un portrait de jeune fille, par M^{me} J. Forain. Une vigoureuse silhouette d'homme dressée sur fond de ciel, par Loth, effet dont on a beaucoup usé. Madrassi rend vivante la figure robuste de M. Robaglia. Guirand de Scevola témoigne en un pastel de

ses dons aisés d'improvisateur. A la suite de M^{me} Boznanska qui, du moins, sait construire un portrait, une série de femmes peintres, la plupart anglaises, se plaisent en des évocations de figures voilées et lointaines. Ce sont M^{mes} Gardiner, Knight-Eaton, Edith Morgan, Alison-Greene. Hermann



PORTRAIT DE MAX DE RIEUX
PAR M. RODOLPHE FORNEROD
(Société nationale des Beaux-Arts.)

Richir, un Belge, a une voisine de campagne charmante dont il fixe à contre-jour l'agréable silhouette. Virgile Costantini peint dans une gamme nacrée une jeune femme en robe blanche et noire se détachant sur un ciel gris chargé de menaces de pluie. Une excellente toile de plein air.

Retenons trois ou quatre nus: Après le bain, de Jacques Brissaud, œuvre sincère et juste d'harmonies, la femme nue à sa fenètre devant des persiennes closes, de Guillaume Roger, et surtout les deux envois de Frieseke. Par la rareté de leurs tons, la préciosité de leurs accords, ces deux nus très différents l'un de l'autre ont une égale distinction. Cela n'est pas

pour nous surprendre de la part de ce beau peintre américain que nous considérons presque comme des nôtres.

N'oublions pas la belle nature morte que Forain exécuta en 1873 et qui pourrait être d'hier, le *Cygne*, l'*Enfant à la conque*, d'Auburtin qui ne se renouvelle plus, les *Géraniums*, de Burnand, bonne étude réaliste, le *Miroir noir*, de l'Irlandais Crealok... L'attrait qu'ajoutent à ce Salon si réduit les œuvres de Pierre Carrier-Belleuse, de Bastien-Lepage, Jean Béraud, Weerts et quelques autres ne saurait plus lui donner une raison d'être suffisante.

Les modes sévissent moins en sculpture qu'en peinture. La sculpture se libère difficilement d'une étude minutieuse de la réalité et c'est sa sauvegarde.

On a vu pourtant, pendant de longues années, et particulièrement aux Artistes français, les sculpteurs poursuivre une sorte de beau idéal qui imposait à la nature des corrections. la redressait, lui enlevait tout accent et tout caractère, pour aboutir à des lignes, à des attitudes, d'une banale élégance. Un réalisme forcené réagit quelque temps contre cet académisme. Il eut au moins le mérite de tonifier une technique de plus en plus affadie, s'il n'évita pas toujours une certaine vulgarité. Ce réalisme fut corrigé ensuite par une affirmation du caractère décoratif de la sculpture qui conduisit à la recherche de formes simplifiées, synthétiques et souvent heureusement expressives. De plus, en réaction contre le culte excessif de la statuaire grecque de la grande époque classique, on s'éprit d'archaïsme. Tandis que les savants s'efforçaient de démèler plus nettement les origines



AMABILIS, SCULPTEUR ROMAIN PLATRE, PAR M. HENRI BOUCHARD (Société des Artistes français.)

de l'art antique, on put remonter, à leur suite, jusqu'aux œuvres des vie et viie siècles avant notre ère. Enfin l'art nègre, si mal connu qu'il soit encore, n'a pas été, avec le cubisme, sans exercer sur la statuaire une influence dont il faut tenir compte.

Ces divers courants se retrouvent plus ou moins dans l'art d'aujourd'hui. Ils contribuent à donner aux Salons de sculpture une vie et une variété qu'on n'y eût pas rencontrées il y a dix ou vingt ans. Ils ne sont pas tous également en faveur aux Artistes français. La sculpture y demeure sage, évite les expériences trop osées, conserve une tradition qui ne permet que des audaces prudentes. La sculpture nègre, en particulier, ou les excès du cubisme, recrutent peu de fervents. Si d'autres Salons offrent plus d'imprévu, on peut se faire ici une idée assez juste des qualités françaises



Phot. Bernes, Marouteau et Ci.

DAVID, BRONZE PATINÉ

PAR M. RAYMOND DELAMARRE

(Société des Artistes français.)

moyennes: mesure, loyauté, soumission à la réalité, équilibre heureux des volumes dans l'espace, recherche du caractère et de la vie, qui ont toujours été en honneur dans notre ézole de sculpture.

Les grands monuments consacrés aux morts la guerre et qui nous ont valu tant d'œuvres médiocres, commencent à se faire plus rares. Ségoffin expose une Victoire, aux ailes éployées distribuant des palmes de ses deux bras tendus. Cette allégorie destinée à l'Ecole polytechnique est habile d'exécution; elle ne représente pas un grand effort d'invention ni de style. Ernest Dubois a prétendu nous montrer « les poilus fixant la Victoire dans les plis du drapeau

français », thème difficile à réaliser en sculpture. La juxtaposition d'un officier tenant un drapeau, d'une femme ailée (encore!) et de deux comparses, un aviateur et un marin, aboutit à une composition qui pyramide savamment. Aucune trace d'émotion. De la rhétorique de réunion publique. Dans la *Vierge à la lance*, Bacqué se préoccupe de lignes pures et de belles draperies. On louerait davantage son œuvre si l'on y sentait moins la pose d'atelier. Le monument aux morts d'Hanoï, de Hierholtz, est original, pittoresque, et sans grand rapport avec les morts de la guerre; mais nous n'en avons encore qu'un fragment. Gabriel Forestier a

taillé dans la pierre d'Enville pour la Force, en Dordogne, une figure décorative d'un joli sentiment. La symétrie absolue des deux bras allongés pareillement le long du corps, tenant deux bouquets identiques, prête à la critique. Cette totale absence de geste expressif ne vaut-elle pas mieux, à

tout prendre, qu'une vaine gesticulation, défaut si fréquent? Dans le Flambeau qui s'éteint, figure funéraire sans destination spéciale, Hannaux, dans un style classique, a su traduire une idée par des moyens purement plastiques, en se gardant de toute littérature.

La grandeur, à laquelle atteint M^{me} de Bayser-Gratry dans son monument à Monseigneur Angouard, taillé en plein granit, est obtenue par une simplification des formes au delà de laquelle on ne saurait aller, à moins de n'avoir plus qu'un bloc à peine dégrossi. L'effet est puissant. Pourquet pratique une méthode analogue de simplifications des plans, mais son maréchal Sérurier baisant les plis du drapeau garde plus de nuances. Pasche a été tenté par la difficulté de traduire en sculpture l'enveloppement d'un corps par les flammes. Jeanne d'Arc expirant sur le bûcher, nous donne l'impression



JEUNE FILLE AUX COLOMBES
PAR M. ANTOINE ORLANDINI
(Société des Artistes français.)

tragique des terribles morsures du feu au milieu desquelles la bonne Lorraine pousse son dernier cri de Jesus!

Amabilis, sculpteur romain, révèle la maîtrise coutumière de Bouchard. Aucun détail inutile. Peut-ètre cependant pourrait-on critiquer le choix de deux bustes qui ne sont pas de la même époque. Une sobriété, une force, une concentration admirable des moyens, une absolue sùreté de l'effet,

distinguent son grand talent. Le *Rude*, de Sicard, dont la physionomie tourmentée, barbue, le nez camard, rappellent le *Moïse*, de Claus Sluter, au Puits des Prophètes, ne mérite pas moins une estime sans réserve. Quelle vérité dans ces mains noueuses, crispées sur le maillet et le ciseau, prêtes à achever l'œuvre qu'entrevoit son regard de visionnaire!

La Becquée, de Landowski, n'a pas cette force, cette âpreté, cette volonté. Le sujet, du reste, ne s'y prêtait guêre. Il est toute grâce aimable. L'artiste y déploie une aisance, une souplesse, qui sont, moins que jamais, des qualités méprisables. Les Bédouins musiciens, de l'Hoest valent surtout par leur métier consciencieux, ainsi que la femme nue étreignant une brassée de roses, le bronze de Denys Puech. La Jeune fille, de Cormier, sculptée dans une pierre légèrement rosée, reste d'une élégance sobre et harmonieuse. Henri Varenne a exécuté son bas-relief pour l'Opéra de Marseille avec une verve et une exubérance qui avoisinent parfois la caricature. L'affectation d'archaïsme, la déformation habile des proportions qui distinguent le David, de Delamare, lui ont permis de renouveler un sujet où il parait dangereux pour un sculpteur de s'aventurer. L'archaïsme d'Orlandini et d'Alfred Muller semble plus discret. Les deux artistes se rencontrent en un motif gracieux, Jeune Fille aux colombes, dont ils donnent deux interprétations très différentes. L'Amour aux masques, de Robert, est spirituellement traité.

Voici les réalistes. Le *Mineur de Carmaux*, de Graf, et le *Coupeur de goémons* de Renaud, qui rappellent l'un et l'autre Constantin Meunier, *Sur la route*, de Jean Boucher, dont le mouvement et le pittoresque forment un complet contraste avec l'austérité grave du *Bûcheron*, de Niclausse, sont de belles œuvres simples et probes. M^{11e} Bizard traite avec humour ses petites esquisses de *Gueuses*. Les animaliers toujours nombreux, se contentent trop souvent de ne poursuivre qu'une vérité documentaire; quelques-uns ne reculent pas devant l'anecdote la plus niaise. Préférons ceux qui marquent dans leurs envois un souci de style et une affirmation du caractère, Godchaux, Buncey, Merculiano, Williams, Christophe, M^{11e} Delage...

Nous pouvons négliger les bustes, bustes de ministres ou d'anciens ministres tombés avant que n'ouvre le Salon, bustes d'académiciens, de préfets, de fonctionnaires, de simples citoyens pourvus ou dépourvus de notoriété. Ils ne nous apprennent rien. Sans doute on pourrait ici encore souligner comme principale tendance, une recherche de modelé simplifié, une poursuite d'effets décoratifs ou, au contraire, et c'est le cas le plus fréquent, de vérisme minutieux ou de réalisme photographique. En général les envois se tiennent dans une honorable moyenne et s'il y en a de ridicules passons-les sous silence. Mieux vaut signaler les études de types provinciaux auxquelles se livrent quelques sculpteurs. Le Vieux Paysan du Languedoc,



STATUE DE RUDE

PLATRE PAR M. FRANÇOIS SICARD

(Société des Artistes Français)



de Saba, une *Tête flamande*, de Boussuge, une *Corrézienne*, de Breton, la *Ploarétaise*, d'Armel-Beaufils, et surtout la *Vendée*, de Nicot, l'*Aragonais* enfin, puissamment taillé en un bloc de pierre, par Mengue, nous reposent des Nymphes éplorées, des jeunes satyres, des faunes égrillards, des naïades ou des Dianes chasseresses dont on continue à nous donner de nombreuses interprétations sans intérêt.

A la Société nationale le bilan est des plus brefs. La Jeune Fille se coiffant,

de Bartholomé, vaut mieux que la Parisienne, qui dépare les Tuileries. Dans les deux œuvres cependant c'est une même préoccupation d'élégance de style assez superficielle. L'Effraie, de Louis de Monard, un de nos meilleurs animaliers, a une grandeur, caractère décoratif qu'on a fort bien mis en valeur en plaçant cet envoi en plein air, à l'entrée du Salon. Le buste du peintre Paul Robert, du même artiste, mérite pareille estime pour sa belle construction. Je préfère le marbre de De Hérain, gracieux buste de jeune femme, à son Faune au lapereau, dont le sourire équivoque convient peu au sujet. Le Faune, de Bracquemont s'épanouit en un style



ARAGONAIS, BUSTE EN PIERRE
PAR M. JEAN-MARIE MENGUE
(Société des Artistes français.)

truculent. Maurice de Jermon, dans une étude de jeune femme, affirme une fantaisie décorative obtenue à bon compte. A la petite sculpture n'oublions ni les bronzes de M^{ile} Jozon, (Femme à la tortue, Danseuse, Femme à la corbeille,) œuvres d'une exécution fine et discrète, ni ceux de M^{ile} Thiollier d'un sobre réalisme (Paysanne au labour, Retour de la mine, etc.).

Wederkinch avec un groupe pittoresque en chène, Lynx et grands ducs, le Suisse Vuerchoz, Paul Troubetzkoy, Kahedi Toda qui sculpte dans le bois une tète de femme japonaise, Raphaël Schwartz (Nu) et Karoly, Ignacio, Dusek, Dunach, Courtens, Aronson, Elsa Danson avec ses statuettes, représentent brillamment l'apport étranger.

La Société nationale n'a cessé de sacrifier toujours la sculpture à la peinture. A cet égard rien n'est changé.

II. — LE SALON DES TUILERIES

L'éclectisme triomphe au Salon qui continue à se dénommer Salon des Tuileries, un éclectisme absolu, sans limites. Il fait voisiner sur les cimaises du Palais de Bois des peintures fort académiques avec celles de cubistes



Phot. Roseman.

AU MATIN, PAR M. ALBERT BESNARD
(Salon des Tuileries.)

impénitents; il nous présente les artistes chevronnés de l'ancienne Société nationale à côté des jeunes espoirs venus des Indépendants ou du Salon d'Automne; il place côte à côte avec les fauves de partout et surtout de l'étranger, des transfuges du Salon des Artistes français! Tout cela constitue, au total, un ensemble assez bariolé, assez incohérent, mais extrêmement vivant et c'est fort exactement l'image de l'art d'aujourd'hui.

Au milieu de ce désordre apparent, de ces remous, la tâche du critique ne peut être que de suivre les grands courants qui traversent ce Salon, de souligner la signification profonde ou le caractère éphémère des diverses tendances qu'il a cru distinguer.

Il convient donc de ne pas s'arrèter longtemps, dans un milieu aussi accueillant à toutes les audaces, devant les œuvres qui appartiennent au passé. Certains de leurs auteurs eurent leur heure de gloire; ils ont représenté les aspirations de leur génération, fait plus ou moins figure de novateurs. Ils se voient dépassés à leur tour par de plus jeunes; l'idéal, qu'ils ont poursuivi, est incompris ou méprisé de ceux qui sont arrivés à l'art



SOUVENIR DE L'HOPITAL MARITIME DE BERCK
PAR M^{m*} CHARLOTTE AMAN-JEAN
(Salon des Tuileries.)

après eux. Il en a toujours été ainsi et il serait vain de trouver quelque mélancolie à cette constatation.

Dans le groupe que forment les artistes qui ont appartenu à la Société nationale ayant la scission de 1923, combien de talents pourtant demeurent encore vivants et dignes de notre respect! Le plus jeune de tous n'est-il pas le maître Albert Besnard dont un nu d'une admirable souplesse, frémissant de vie, prouve que, chez lui, ni l'œil, ni la main, ni la sensibilité n'ont subi les atteintes de l'âge? Aman-Jean, avec un charme un peu monotone, mais qui a toujours la même grâce, reste le peintre des rêveries délicates, des

accords subtils et des attitudes penchées. Desvallières n'est pas infidèle à son idéal hautain, lorsqu'il délaisse la peinture religieuse pour représenter une *Orgie*, dans un décor antique. M^{me} Ch. Aman-Jean expose une toile émouvante peinte avec un sentiment très fin des valeurs : une salle de l'hôpital de Berck aux fenètres grandes ouvertes sur la plage. Vallotton, Duhem, Maurice Chabas, Flandrin, avec un *Soleil couchant sur la baie d'Hendaye*, qui paraît malheureusement rejoindre l'inspiration de René Ménard, et Charles Guérin qui tombe dans une certaine vulgarité, et J. E. Blanche dont les *Fleurs*, traitées dans un sentiment décoratif, nous intéressent plus que les portraits, ne nous apprennent rien de nouveau.

Ce qui caractérise le mieux, semble-t-il, la majorité des artistes qui ont constitué l'ancienne Société nationale, ce sont les tentatives faites en commun et en des directions assez variées, pour prolonger l'impressionnisme en ne gardant de ses conquêtes qu'une recherche de couleurs pures, une palette claire et en renoncant, pour la plupart, au principe de la division des tons. L'art de Lebasque, de d'Espagnal, aussi bien que celui d'Ottmann, ou de Picart-le-Doux ou de Laprade, pour ne citer que quelques exemples, continue cet effort qu'ont abandonné de plus jeunes qu'eux. Il faut regretter que les purs tachistes, les Vuillard et les Bonnard, boudent ce salon. A défaut de ces deux beaux artistes, Chapuy, Henri Morisset, Jacques Mathey, Frieseke et Guillaume Dulac conservent une prédilection pour leur manière. En revanche, de ceux que l'on appela vers 1900 la « bande noire » et qui gravitaient autour de Cottet, que reste-t-il aujourd'hui? Un Antoine Villard, venu des Indépendants et du Salon d'Automne, rappelle Cottet, il est vrai. Sa magnifique série d'études de Belle-Isle-en-Mer mérite d'être comparée avec les marines du plus pénétrant interprète de la Bretagne. Mais le talent si original de Villard ne se laisse pas définir aussi aisément, ni expliquer tout entier par ce seul rapprochement.

Louis Charlot et Déziré furent de ceux qui, bien après Cottet, ont marqué nettement, dans le paysage et dans la figure, une rupture avec l'impressionnisme, une opposition à ses théories. Nous les retrouvons l'un et l'autre et ils évoluent sensiblement. Charlot semble abandonner dans les paysages qu'il expose cette année, ses noirs purs, ses ombres bouchées et rechercher une gamme de gris souples plus nuancée. Déziré éclaircit visiblement sa palette sous l'influence d'un séjour dans le Midi et, après avoir suivi les traces de Charlot, regarde du côté de Marquet. Mais Marquet lui-même n'expose pas!

Il serait injuste de ne pas rappeler enfin une suite d'œuvres délicates traitées avec une science certaine et un goût très sûr. Je rangerai parmi celles-ci les paysages de Bernard Harrison, de Deltombe, de Périnet, les intérieurs de M^{lle} B. Davidson, les figures de Tristan Klingsor, les fleurs de

Karbowsky ou de M^{me} Galtier-Boissière, sans oublier les fines natures mortes de M^{me} Charlotte Besnard. Délaissant le ciseau du sculpteur pour la palette de l'aquarelliste, elle fait preuve dans l'un et l'autre métier d'une grande sensibilité. Regrettons enfin que le grand panneau décoratif de Prinet, l'Autonne, peint en trompe-l'œil avec habileté et froideur, ne nous donne pas de lui-même une image conforme à son talent.

Mais ce sont les jeunes que nous voulons surtout interroger. Ce sont leurs



NU A L'OMBRELLE, PAR M. ANDRÉ FAVORY (Salon des Tuileries.)

œuvres qui nous montrent le mieux les inquiétudes et les aspirations de l'art d'aujourd'hui; ce sont eux qui donnent à ce Salon sa vraie physionomie.

Il serait assez vain de les vouloir classer par genres. Ni le portrait, ni le nu, ni le paysage, ni la nature morte ne les retiennent exclusivement. Et les sujets leur semblent aussi indifférents que les genres; des choux-fleurs ou des fruits les intéressent autant qu'un nu ou un paysage. Ce qui compte pour la plupart, ce sont d'abord les qualités picturales, les recherches de technique ou de matière, la composition d'une palette et enfin l'écriture, c'est-à-dire la manière de traduire avec des moyens choisis les impressions qu'évoque un spectacle quelconque. Dans la réaction évidente contre la hiérarchie des genres qui a trop longtemps fait loi, il y a bien d'abord quelque excès. De

plus tout l'art n'est pas contenu dans le métier. Qu'importe que l'on possède un métier admirable si on l'emploie à ne rien dire ou à dire des choses insignifiantes! Et surtout ne risque-t-on pas de ne plus peindre que pour les initiés en attribuant à ce qui est technique une telle importance? Qu'on ait l'horreur du « sujet » de tableau, soit, que l'on aime des titres sobres et même vagues, tels que Peinture, Paysage, ou encore Rue, Cour, Figure, Fleurs, fort bien, si derrière ces titres vagues nous trouvons des affirmations précises et nettes, si l'on tient plus que l'on ne promet. Mais les réalisations ne vont pas toujours très loin. L'art actuel est un art velléitaire; il se contente trop souvent d'excellentes intentions. On souhaiterait que l'on ait ainsi que jadis, appris à peindre avant de composer un tableau et de l'exposer. Peut-être verrions-nous les murs des Salons débarrassés de tant de balbutiements, de tant d'études, de tant de tàtonnements qui n'aboutissent pas.

Un excès d'intellectualisme, un abus de raisonnements abstraits gâte souvent, en outre, les meilleurs peintres de notre temps. Il est plus aisé, évidemment, de construire un système que de faire un bon tableau. Et l'on se bat moins pour imposer une belle œuvre au goût du public que pour imposer des idées ou des théories. Lors même que certains peintres déclarent, comme Vlaminck : « Je ne vais jamais au Musée, j'ignore les mathématiques, la quatrième dimension, plus que jamais je m'efforce de peindre avec mon cœur et avec mes reins, sans me préoccuper du style », leurs œuvres ne nous laissent pas toujours la même impression que leurs déclarations. Le calcul y joue au moins autant que l'instinct. Dédaigner les Musées, soit, à condition pourtant de n'avoir pas l'illusion que l'art est né de nos jours, que chacun peut le découvrir tout entier en s'interrogeant soi-même ou en interrogeant la nature, de ne pas s'imaginer que l'on supplée par l'instinct uniquement à de longs siècles de civilisation. Ou alors l'instinct, que l'on glorifie avec une outrance où il entre beaucoup plus d'orgueil que d'humilité, conduit nécessairement à un art de primitif ignorant et maladroit dont nous n'avons plus que faire.

A vrai dire, cette ignorance volontaire de l'art des Musées est chose plus rare que l'excès contraire. Toute la jeune peinture apparaît moins révoltée contre la tradition que soucieuse de renouer avec elle en ne s'insurgeant que contre son dernier aboutissement. L'impressionnisme seul est renié. On remonte volontiers dans le passé jusqu'à Corot et Ingres et même à Poussin, jusqu'aux Carrache et aux Baroques, que dis-je jusqu'aux primitifs, ce qui paraît naïf. On veut instaurer un nouveau classicisme et déjà l'on aperçoit dans cette pseudo-renaissance classique, des formules qui font songer à cet académisme redoutable contre lequel tant de générations étaient parties en guerre si furieusement. Un nouveau poncif s'introduit dans l'art jeune qui

ne vaut pas mieux, à tout prendre, que l'ancien, ce mort qu'il faut toujours tuer.

Qu'on me pardonne ces réflexions. L'un des mérites de ce Salon est de les provoquer, de nous inciter à nous poser mille questions qui ne peuvent pas toutes recevoir une réponse. Mais allons directement aux œuvres.

On trouve d'abord réunie en une phalange serrée la cohorte des cubistes les plus entêtés, le groupe de ceux qui s'obstinent à s'imposer une discipline



Phot. Roseman.

LE HAMAC, PAR M. CHARLES KVAPIL
(Salon des Tuileries.)

dangereuse pour qui ne s'évade pas de la stricte observance. Voici Metzinger et Gleizes, Marcoussis, F. Léger, Lurçat, Laglenne et Ozenfant, fondateur de la secte puriste, et Crotti et Alexandre Robinson. Je ne saurais les nommer tous. On a raison de leur faire ici une place. L'art contemporain leur doit beaucoup. Leur influence est semblable à celle de certains médicaments. Bienfaisants lorsqu'on les absorbe à petite dose, ils sont capables de tuer, pris à dose massive.

Les peintres ont beau ne pas vouloir s'enfermer dans des limites étroites, comment ne pas tenir compte des genres en étudiant leurs œuvres? C'est un moyen commode d'introduire un peu de clarté dans les faits. Où va le paysage

actuel? En réaction contre l'impressionnisme, nous l'avons dit, il ne se soucie plus de peindre l'atmosphère, il se désintéresse de toute vérité qui n'est que momentanée. Il vise à la synthèse, il prétend rendre l'aspect général et permanent des terrains et des arbres, leur construction, leur logique éternelle plus encore que les accidents de la lumière qui se jouent à la surface. Il s'en tient au ton local; il veut dégager des moyennes. Une série



Phot. Roseman.

VENDANGES, PAR M. OTHON FRIESZ
(Salon des Tuilcries.)

de beaux artistes travaillent en ce sens et leurs œuvres ont des qualités d'intelligence qui dépassent peut-ètre leurs qualités sensibles. Voyez les envois de Ladureau, un des mieux doués de sa génération, de Bompard, de René Girieud, de Jodelet, de Giran-Max, de Daragnès. Revenant à la peinture si longtemps délaissée pour la gravure, Daragnès affirme soudain une volonté, une maturité qui rangent ses envois parmi les meilleurs de ce Salon.

Que l'on introduise dans ces paysages des figures nues ou des personnages habillés, les mêmes tendances se manifestent. Aucun souci de mettre les figures dans l'atmosphère, de les faire participer à l'ambiance. On cherche plutôt dans la composition un rythme d'ensemble capable de relier, en dehors de toute perspective aérienne, ces figures au paysage et le paysage

aux figures. Les nus de Favory, de Hannaux ou même de Kvapil, comme les scènes que peignent Brabo, Quesnel et surtout Othon Friesz, un de ceux que ces questions de rythme préoccupent le plus, sont conçus, avec des variantes, dans un esprit analogue.

Entre le nu dans un intérieur, le portrait, ou une simple nature morte, nulle différence. C'est le même problème qui se pose : échantillonner des

valeurs, dompter une matière rare, faire jouer parfois comme un émail une pâte riche, truellée, triturée au couteau à palette. Je ne vois guêre ce qui distingue les préoccupations de M^{me} Chériane dans ses deux nus, de celles de Conrad-Kickert peignant des fleurs sur un coin de table ou une botte d'asperges, les natures mortes de Liausu ou de Marcel Roche, de la Jeune Fille au bouquet, ou de la Femme nue lisant. une excellente toile au surplus. Gernez, longtemps hanté par des réminiscences cubistes, paraît s'en être enfin affranchi. La richesse des tons, la plénitude des volumes



PORTRAIT DE M^{mr} H, W. (DÉTAIL)
PAR M. HENRY DE WAROQUIER
(Salon des Tuileries.)

classent son nu de cette année en dehors de ces nus brutalement cernés de traits bleus ou noirs, par lesquels certains peintres marquent leur réprobation, d'ailleurs légitime, contre le style en honneur dans les Salons officiels, en dehors de ces imitations rancies des tableaux de musées, et surtout bien loin du réalisme féroce à la Rouault que rappelle par le sujet plus que par la manière, François Quelvée, avec Yamina, fille galante.

Ne nous attendons pas enfin à rencontrer beaucoup de portraits où l'on se soit préoccupé de psychologie. L'apparence extérieure importe seule ; on ne va guère au delà. Vous vous intéressez aux caractères ; on vous répond : plans, volumes, valeurs. C'est peu! Jugez-en par les envois de Marc Chagall,

de Jean Bersier, Conrad-Kickert, A. Feder, Louis Bouquet, André Lhote, Mondzain et même van Dongen. On abandonne la psychologie aux femmes, à M^{me} Angèle Delassale, à M^{mes} Boznanska, Lewitska, aux Anglaises....

Les belles natures mortes abondent. L'art moderne célèbre en ce genre ses plus belles victoires et j'ai dit à l'occasion du Salon des Artistes français,



LA MANDOLINE

PAR M. MAURIGE ASSELIN

(Salon des Tuileries.)

les raisons de cette faveur de la nature morte, à la suite de Cézanne. On a l'embarras du choix entre les envois de Barat-Levrault, de Conrad-Kickert, Hannaux, Marcel Roche, Ladureau, Petit, Mondzain, Liausu, Savreux, Utter, de Waroquier. Délaissant le maniérisme de ses paysages d'Italie, ce dernier expose en outre un portrait fermement écrit et d'une scrupuleuse soumission à la réalité.

A n'être brillamment représenté que par des natures mortes, n'y a-t-il pas cependant, pour l'art d'une époque, une certaine infériorité, une moinsvalue spirituelle? Ne serait-il pas temps de songer à des œuvres plus significatives et d'un plus riche contenu?

Il faut mettre encore à part quelques personnalités dont le talent ne se plie pas aux définitions que nous avons données. Asselin ajoute à ses harmonies claires, finement nuancées, une émotion de qualité rare. André Lhote se classe aux antipodes d'Asselin. Son art tout cérébral parait toujours vouloir prouver quelque chose. Cette peinture raisonneuse et raisonnée se définit assez bien par les *Dorel Sisters*. Mais qu'inventera demain l'esprit si délié d'André Lhote, curieux de nouvelles expériences et

dont les opinions critiques successives et contradictoires, comme celles d'un Maurice Denis, sont plus intérressantes que ses tableaux?

Comment ramener à une formule le subtil Pascin, Goerg ou Marc Chagall, qui épuisent leur talent en des recherches de matière? Où situer l'art idéaliste d'Emile Bernard, cet autre cérébral, ce commentateur de la pensée de Cézanne, ce confident de Van Gogh? Qui se douterait de ses dilections esthétiques à voir ces quatre grandes compositions: La Construction du Temple, Les Héros et les Dieux, Le Christ guérissant les malades, et



BAIGNEUSE, BRONZE CIRE PERDUE, PAR M. AUGUSTE GUENOT (Salon des Tuileries.)

Le Doute? Effort considérable. Ces toiles sont parmi les réalisations les plus poussées, de ce Salon. Et elles sont des plus déconcertantes. Si l'effort moderne devait aboutir à ce style d'école, à ce poncif, à quoi bon tant de tâtonnements? Copions les toiles des musées!

Faut-il parler encore de cet amour de la précision minuticuse, de la notation microscopique du détail qui, par opposition à l'esprit de synthèse qui domine l'art d'aujourd'hui, conduit quelques artistes à une peinture de myope et qui trouve en Frelaut, puis en Hermine David, en Francis Smith et quelques autres, de curieux représentants? Nous pouvons les négliger. Nous n'avons prétendu parler que des tendances les plus générales.

De ce qui précède on conclurait volontiers qu'un besoin évident de discipline traverse la production contemporaine, que les révolutionnaires d'aujourd'hui sont des réactionnaires qui se cherchent dans le passé plus encore que des novateurs, chose assez rare dans l'histoire de notre art, que la peinture moderne enfin, si l'on me permet cette expression, parait quelquefois exécutée en série, qu'on peut la ramener aisément à quelques formules. N'oublions pas cependant que les plus personnels des artistes de notre temps n'exposent pas ici ou du moins n'exposent pas cette année, les Derain, Segonzac, Jean Marchand, Luc-Albert Moreau, Yves Alix, Henri Matisse, je les cite au hasard et j'en oublie, et que, par conséquent, mieux vaut se garder de toute conclusion trop précise que risque de démentir le prochain Salon et, plus sûrement encore, l'art de demain.

* *

La section de sculpture réunit un ensemble d'une qualité exceptionnelle. Les œuvres peu nombreuses, bien présentées, forcent l'attention du public qui se désintéresse si parfaitement de la sculpture dans les autres Salons. Et l'on retrouve ici les tendances dont j'ai déjà parlé à propos des Artistes français, à l'exception de deux : cette fausse élégance qu'un enseignement académique a trop longtemps imposée, dans la seconde moitié du xixe siècle, comme un idéal, et ce réalisme outrancier qui ne prétend qu'à une copie impersonnelle de la nature.

Un souci de style, traduit par les moyens les plus divers, se marque dans la plupart des envois. Il nous apparaît aussi bien chez Bourdelle, dans son Centaure mourant, monumental, pathétique, d'une si magnifique ordonnance décorative, que dans la petite sculpture de Pavie : Chat couché, ou de Pompon: La Tigresse; on le retrouve dans les Danseuses, de Guenot, ou dans sa Baigneuse, comme dans la Dame au chapeau, cette audacieuse traduction de la mode du jour tentée par Bouraine, en taille directe, et dans son Amazone couchée et tirant de l'arc, d'un accent si personnel.

Le quattrocento florentin semble en faveur auprès de quelques-uns de nos meilleurs sculpteurs. Aucun art n'est plus proche de nous que celui qui précède et annonce les grands maîtres de la Renaissance; il n'en est pas de plus séduisant par son pittoresque, sa vérité et sa sensibilité. On songe à ce printemps de la statuaire italienne devant les œuvres de Despiau, devant son Eve qui exprime naïvement toute la primitive féminité, devant son buste de M^{me} D. Aman-Jean, devant la Petite Bergère, de Popineau, les bustes de Gimond, dont un superbe portrait du peintre Sabbagh, ceux de Rothlisberger, de Cazaux et de M^{lle} Mouriès.

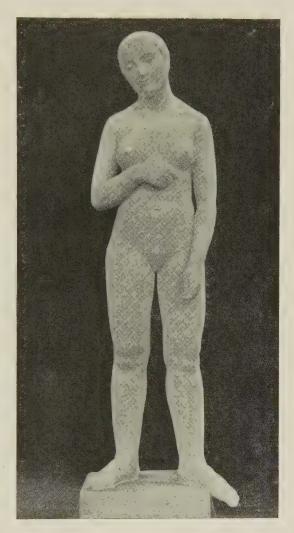
Les uns comme les autres prétendent, à tort ou à raison, renoncer à ce

réalisme pittoresque si longtemps en faveur et qui a amené les sculpteurs à creuser les prunelles pour donner de la vie au regard. A cet impressionnisme

trop facile, ils préfèrent comme les peintres d'aujourd'hui, une vérité d'ordre plus général, et surtout plus sculpturale.

Nulle trace d'imitation d'ailleurs dans les œuvres qui rappellent le plus les sculpteurs florentins, une simple rencontre heureuse dans l'inspiration. Chaque artiste conserve sa pleine liberté. Les affinités que l'on remarque dans les tendances n'excluent ni le tempérament, ni la personnalité.

Le Torse, de Dejean, est dans les passages d'un plan à un autre d'une forte et sobre éloquence. On revoit avec plaisir, au tiers d'exécution, la statue qu'il a conçue pour la porte de la Concorde à l'Exposition des Arts décoratifs. Le nu de Cladel fait moins regretter l'absence à ce Salon de Maillol et de Joseph Bernard qu'il ne saurait pourtant remplacer. Son Masque de M. van Bever, exprime une puissante intensité de vie méditative. La Danseuse, de Halou, se silhouette en un rythme heureux emprunté à des attitudes d'Isadora Duncan. N'oublions pas la tête d'enfant sculptée dans le bois par M^{me} de Bayser-



ÈVE
PAR M. CHARLES DESPIAÙ
(Salon des Tuileries.)

Gratry, celle de Pommier plus mouvementée, le *Retour*, de Derré, bas-relief où l'artiste exprime ingénument son sentimentalisme patriotique, la *Statuette*, de Contesse, très décorative, d'un rythme parfaitement équilibré, l'*Aube* d'Anna Bass et sa petite *Bacchante* espiègle et rieuse.

Poisson nous rappelle avec les *Vertus civiques*, son monument du Havre, un des plus beaux de ceux que l'après-guerre nous a valus. Il y ajoute une suite de bas-reliefs représentant les différents arts. Malfray expose les figures faisant partie de la base du monument destiné à la ville d'Orléans à propos duquel il se trouve actuellement en difficultés avec la municipalité, comme Poisson l'a été jadis avec le Havre. On ose lui demander de prendre conseil de certains membres de l'Institut condamnant « les muscles mal équilibrés du lutteur forain » qui couronne l'œuvre! Une photographie suffisamment



LA PETITE BERGÈRE

MARBRE, PAR M. EMILE POPINEAU

(Salon des Tuileries.)

convaincante permet de juger ce que vaut cette appréciation.

Les adeptes de la taille directe se nomment ici, à la suite de Hernandez, Brecheret, Bouraine, dont nous parlions plus haut, et M^{me} Foldes dont les petites statuettes exposées sous vitrine ont parfois la saveur des netzkés japonais et nous intéressent plus que sa *Maternité*, où les hasards du ciseau sont moins heureux.

Le Buste du sculpteur Charles Despiau, par Landowski, écrit avec des accents si fermes, les envois de M^{me} Bernières-Henraux, de Dubos, Wlerick, ceux de Yourievitch et particulièrement son Buste de M. d'Arsonval, ceux de Quillivic,

le plus réaliste des sculpteurs de ce Salon, ceux de Loutchansky, ont tous une belle tenue.

Parmi les cubistes les plus fervents, il en est qui ont de bien spirituelles trouvailles, tel Gargallo dont l'Arlequin, en fer et en plomb, est d'un humour pénétrant et qui modèle d'autre part un impeccable Torse de jeune homme, tel encore Zamoyski, dont une tête taillée dans le bois comme à coups de serpe, est d'une invraisemblable puissance expressive. Lipchitz est moins divertissant avec la suite de ses Instruments de musique, Zatkine et les autres parlent un langage inaccessible aux profanes.

Enfin parmi les sculpteurs étrangers, en dehors de ceux que nous avons déjà cités, les Suisses Pitschen et Banninger, le Danois Fischer débordant

d'humour (Femme se coiffant, et Femme à la cruche), Manes et son primitivisme, Mme Chana Orloff avec son don de déformation qui met habilement en valeur le caractère d'une figure, Gurdjan avec ses essais discrets de couleur et Raphaël Schwartz, de Creeft, Sheldon, Takaji, Tombros, $M^{\rm me}$ Alalou-Tann, forment un ensemble des plus variés.

De tous les arts qui cherchent aujourd'hui, ainsi qu'à toutes les époques, des moyens d'expression nouveaux, il n'en est pas qui donne, comme la sculpture, si l'on en juge d'après les œuvres groupées ici, une telle impression de ferveur, d'enthousiasme dans la création, qui hésite moins sur le but à atteindre, qui paraisse plus vivant et plus moderne.

GASTON VARENNE



Phot. Pernès, Marouteau et Cie

LA FEMME AU CHAPEAU

PAR M. MARCEL BOURAINE

(Salon des Tuileries.)



LE LAVEMENT DES PIEDS LINTEAU PROVENANT D'UNE ÉGLISE DE CLERMONT-FERRAND

LES ÉPISODES DE LA PASSION

DANS LA SCULPTURE ROMANE D'AUVERGNE

orsqu'on discute sur les limites et sur l'originalité de nos écoles régionales d'art roman, on oublie généralement de considérer un élément qui permettrait, plus encore que les procédés techniques d'architecture et de sculpture, d'atteindre les préoccupations intimes, les habitudes d'esprit, la conscience religieuse, en un mot tout ce qui fait l'originalité d'un pays et d'une race ; il s'agit des thèmes iconographiques.

Il est vrai, et nul ne songe à le nier, que de grands courants d'idées, qui ont modifié l'art religieux, se sont répandus à travers l'Europe du Moyen Age, donnant à l'iconographie des églises une certaine unité. Dans son beau livre sur l'Art Religieux au xiie siècle, M. Màle a montré comment la diffusion de thèmes créés en Syrie s'est opérée en Occident par l'intermédiaire des manuscrits à miniatures, puis comment l'art religieux s'est transformé sous l'action des pèlerinages, du drame liturgique et même de la lutte contre les hérésies.

Et pourtant considérons l'iconographie qui règne dans les églises de nos vieilles provinces : si l'influence des courants généraux y est visible, on y constate aussi une prédilection pour certains thèmes, dont quelques-uns mème portent l'empreinte des traditions populaires, du folklore régional.

La forme étrange sous laquelle les imagiers auvergnats représentent le supplice de l'Usurier, tourmenté par deux démons, provient sans doute de quelque bonne histoire de veillée et conserve toute la saveur d'un terroir. Sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port à Clermont, Adam expulsé du Paradis fait sentir à Eve le poids de sa colère, la saisit par les cheveux, la fait agenouiller de force et l'accable de coups. Aucune autre province ne connaît cette interpolation fantaisiste du texte sacré et cette inspiration peut provenir de quelque « jeu d'Adam », de quelque fabliau perdu aujourd'hui ¹.

Il serait facile de trouver des exemples analogues dans d'autres provinces Le supplice de l'Usurier est traité d'une tout autre façon qu'en Auvergne aux portails limousins ou languedociens; les sculpteurs saintongeais ont trouvé aussi une certaine manière de figurer la lutte des Vertus et des Vices dans les voussures de leurs portails et ne s'en sont jamais départis. Chaque province mériterait d'être étudiée à ce point de vue et c'est à peine si le travail a été fait pour certaines d'entre elles ². La méthode avec laquelle un des thèmes les plus importants de l'iconographie religieuse, celui de la Passion du Christ, est interprété dans l'art roman auvergnat va nous fournir un exemple typique de cette iconographie régionale.

I

Retardataire à beaucoup d'égards, attaché à de très anciennes traditions, l'art religieux, qui s'est développé en Auvergne, a connu cependant des audaces et des innovations ignorées ailleurs. C'est ce qui rend si complexe l'étude de ses sources et c'est ce qui fait son originalité.

Dans la plupart des autres provinces, par exemple, les souvenirs de l'art chrétien primitif se sont presque entièrement effacés : l'Auvergne, au contraire, en a retenu un assez grand nombre jusqu'à une époque avancée. En plein xII^e siècle, on voit encore aux corbeilles de ses chapiteaux, et à de multiples exemplaires, le Bon Pasteur des plus anciennes peintures chrétiénnes, la tunique serrée à la taille, la brebis sur les épaules, comme ses prototypes des catacombes romaines et des sarcophages : on chercherait en vain dans d'autres provinces une pareille survivance de ce très vieux

^{1.} Cf. le Jeu d'Adam, poème liturgique anglo-normand du XII° siècle (édition Grass, Halle, 1891, p. 31, vers 534-557) où l'on voit Adam lever la main sur Eve (Tunc manum contra Evam levabit) et lui reprocher en termes amers de l'avoir trahi. C'est la même inspiration que celle du chapiteau auvergnat.

^{2.} Pour la Saintonge, par M. Dangibaud (Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques, 1910, p. 22 et suiv.).

symbole. Faut-il citer encore le curieux linteau de l'église de Champeix (fin x^e-xı^e siècle), qui offre les symboles classiques de la Trinité, l'agneau, la main divine et la colombe, sous la forme même où, en l'an 402, saint Paulin de Nole les avait fait représenter en mosaïque dans l'abside de l'une de ses basiliques?

Pour nous en tenir aux thèmes de la Passion, voici un fait qui, bien que



CRUCIFIXION SYMBOLIQUE
(Musée national, Ravenne.)

négatif, n'en a pas moins une grande signification. Des épisodes de la Voie Douloureuse sont traités, nous allons le voir, dans certaines églises d'Auvergne. Or, le sujet central, le Christ en croix, y fait totalement défaut : jamais les sculpteurs auvergnats ne l'ont abordé, qu'il s'agisse des chapiteaux ou des linteaux. Dans les séries de la Passion des chœurs de Saint-Paul d'Issoire et de Saint-Nectaire, il est omis avec une intention bien visible. Sur un chapiteau d'Issoire, où figurent la Flagellation et le Portement des Croix, deux faces restaient libres. Qu'a fait le sculpteur, au lieu d'y placer, comme il eût été logique, la Crucifixion et la Déposition de Croix? Il a garni ses deux faces avec des figures d'Apôtres plongés dans la douleur. N'est-ce pas une manière voulue d'esquiver le sujet essentiel? A Saint-Nectaire, où trois faces d'un chapiteau montrent l'Arrestation de

Jésus, la Flagellation, le Portement de Croix, on passe sur la quatrième face à l'Incrédulité de saint Thomas, tandis qu'un autre chapiteau représente la Résurrection et la Descente aux Limbes.

Comment expliquer cette exclusion systématique, sinon par un attachement à la plus ancienne tradition de l'art chrétien? Nous savons avec quelle difficulté la vision douloureuse du Christ attaché à la croix pénétra dans l'iconographie religieuse. Même après que Constantin eut fait du gibet d'infamie qu'était la croix un symbole triomphal, couvert de pierres précieuses, à la voûte du Saint-Sépulcre, les artistes hésitèrent longtemps à y attacher l'image du Christ. Il fallut, pour que cette étape fut franchie,

l'expansion de l'art à tendances naturalistes créé en Syrie et aussi la préoccupation théologique d'affirmer contre les monophysites la réalité de l'Incarnation et des souffrances du Christ.

Et même lorsque le sujet est admis, avec quelles précautions, avec quelle timidité il est interprété! Sur les ampoules de Monza, copie probable d'une mosaïque palestinienne, le seul buste du Christ apparaît sur la croix. Sur les autres monuments des ve et vie siècles, ivoires du British Museum, miniature de l'Evangéliaire de Rabula, panneau de la porte de Sainte-Sabine, etc..., le Christ est figuré vivant, le corps droit, les deux pieds soutenus par une tablette fixée à la croix et il en sera ainsi dans toute l'Europe jusqu'au xiiie siècle.

Mais bien plus, il semble que les Occidentaux, à l'aide de la vieille méthode d'interprétation symbolique, aient cherché à échapper à la hantise de cette image. Sans parler des sarcophages où, au milieu des épisodes de la Passion, se dresse une croix vide, surmontée du Chrismon dans une couronne de laurier, il existe au musée de Ravenne des croix de pierre du vie siècle, encastrées autrefois dans les murs de façade des églises. A la croisée est représenté tantôt l'Agneau Pascal, parfois aussi une main bénissante. Sur l'une d'elle, la main est accostée de deux figures de profil, l'une dans un cercle, l'autre émergeant d'un croissant. On sait que sur un grand nombre de Crucifixions, les figures du Soleil et de la Lune apparaissent au-dessus de la croix et ce n'est pas le lieu de chercher ici leur signification. Ce qui importe, c'est que leur présence suffit à évoquer la Crucifixion. Enfin, sur un autre exemplaire du même Musée, le thème est simplifié: la main bénissante est accostée d'un simple croissant et d'un disque au milieu d'un cercle. Ce sont là les sigles du Soleil et de la Lune, tels qu'on les trouve couramment dans les manuscrits astronomiques et astrologiques du Moyen Age 1. Le dossier de marbre de la chaire épiscopale de la cathédrale de Torcello, qui date du vie siècle 2, est orné d'une grande croix couverte de feuillages dans des entrelacs : nous retrouvons au centre la main bénissante entre les deux sigles astronomiques.

Or, presqu'à la frontière de l'ancienne Auvergne, encastré dans le portail du mausolée d'Aiguilhe, appelé improprement le « temple de Diane », tout près du Puy, un linteau en bâtière a conservé en pleine période romane une représentation symbolique de la Crucifixion. On voit au centre une croix à quatre branches égales dans un cercle : à gauche se

^{1.} Voir les exemples reproduits par Bouché-Leclercq. Histoire de l'Astrologie dans l'Antiquité, p. XIX.

^{2.} La chaire de Torcello provient d'un monument plus ancien que la cathédrale construite au xme siècle.

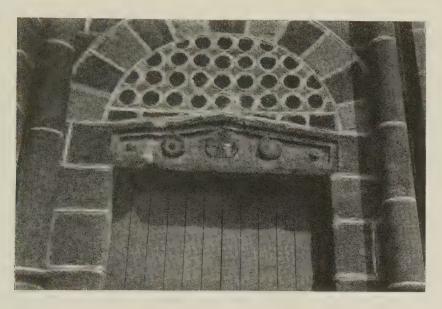
trouve le disque du Soleil, à droite le croissant lunaire, pareils aux sigles des manuscrits astronomiques. Ce linteau monolithe, d'aspect tout à fait barbare, de mouluration sommaire qui fait songer à l'époque carolingienne, semble bien avoir été réemployé dans l'élégant édifice octogonal, construit au milieu du xII° siècle. Il est un témoin intéressant de la survivance jusqu'au x° siècle, tout au moins, de l'ancien symbolisme sous lequel les Occidentaux préféraient dissimuler le supplice du Sauveur.

On voit donc pourquoi la Crucifixion est absente des églises auvergnates : leur iconographie dépend de traditions qui datent d'une époque où les Occidentaux écartaient encore ce sujet ou s'évertuaient à le masquer sous des symboles. Le cycle de la Passion exécuté en tableaux de mosaïques dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne nous fait passer directement du Portement de Croix à la Résurrection. L'œuvre date de la première moitié du vie siècle : six cents ans plus tard, il en est encore de même sur les chapiteaux des églises d'Auvergne. Et cette exclusion n'est plus le fait d'une doctrine, qui a pu se développer en Occident au vie siècle, mais qui était entièrement oubliée au xme. Elle est due uniquement au respect des anciennes traditions. Isolément, la Crucifixion a été représentée sur des monuments auvergnats : on la trouve sur le plat d'ivoire qui sert de reliure à l'Evangéliaire de Gannat; le musée de Cluny possède un magnifique crucifix en bois de grandeur naturelle exécuté en Auvergne à la fin du XII^e siècle. On voit au même musée la statuette d'un des deux larrons crucifiés : il est aussi d'origine auvergnate et date de la même époque; il a fait certainement partie d'un Calvaire où le Christ figurait entre les deux larrons. Ces monuments prouvent suffisamment qu'en Auvergne la répugnance pour l'image du Christ en croix avait disparu. Et pourtant on ne peut citer aucun exemple de Crucifix dans la sculpture monumentale. Là, en effet, l'ancienne tradition des premiers siècles du Moyen Age intervenait toujours : les images, qui forment le cycle de la Passion, avaient été arrêtées une fois pour toutes et aucun sculpteur ne songea à enfreindre la règle.

Et le respect de cette tradition est bien propre à l'Auvergne: c'est une des marques de l'originalité de son art roman et l'on s'en rend mieux compte encore lorsque l'on considère les édifices religieux des provinces voisines qui datent de l'époque romane. En Velay, à la cathédrale du Puy, sur les curieuses portes en bois qui portent la signature de Gauzfred, la Crucifixion figure parmi les épisodes de la Passion. En Limousin, à l'église de Lubersac (Corrèze), deux chapiteaux placés à l'intérieur représentent, l'un le Christ en croix avec le centurion perçant son flanc de la lance, l'autre la Déposition de Croix. En Languedoc, à Saint-Pons (Hérault) la Crucifixion orne un ancien tympan, avec les deux larrons de chaque côté du Christ;

elle figure de même sur un ancien chapiteau du cloître, aujourd'hui au musée de Toulouse. Sur le versant du Rhône le même sujet apparaît sur les tympans de l'église de Champagne (Ardèche) et de la cathédrale de Die (Drôme). Enfin au-dessus de la frise de la Passion, qui se déroule sur la façade de l'église de Saint-Gilles (Gard), la Crucifixion orne le tympan du portail méridional.

L'Auvergne est donc entourée de provinces dans lesquelles l'iconographie de la Passion, telle qu'elle est traitée depuis longtemps dans les miniatures



CRUCIFIXION SYMBOLIQUE
LINTEAU DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE D'AIGUILHE (HE-LOIRE)

des manuscrits ou les fresques, a été adoptée dans la sculpture monumentale. Les modèles, que ses sculpteurs continuent à suivre, ont une origine plus ancienne et représentent l'iconographie des sarcophages du ve siècle. L'art roman auvergnat s'est constitué à la fin de l'époque carolingienne et plusieurs témoignages attestent qu'aux ixe et xe siècles le thème de la Crucifixion, traité isolément, n'entrait pas encore dans la décoration des églises. Walafrid Strabo, abbé de Reichenau (809-843), a rédigé un projet de décoration picturale pour une basilique avec un cycle de la Passion: la Crucifixion y est omise. L'usage, que nous avons noté à Ravenne, d'orner les façades d'églises de croix de pierre sculptées s'est conservé pendant la période carolingienne et même au xie siècle. L'une de ces croix est encore en place à la façade de la Basse Œuvre de Beauvais, datée de 987: le Christ

n'y est pas attaché. Ces croix de façade sont en général décorées d'entrelacs, comme celle qui provient de l'ancienne abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil en Anjou et qui date du ixe siècle. En Auvergne même une croix analogue et de même époque, qui a dû orner aussi une façade, est conservée à l'église de Volvic¹. Tous les faits nous amènent donc à la même conclusion: lorsque les sculpteurs auvergnats du xiie siècle ont traité les thèmes de la Passion, ils ont conservé un très vieux cycle iconographique qui n'était plus en usage dans les autres provinces.

Π

Mais, si le programme est resté rigide, l'interprétation des thèmes témoigne du moins d'une grande liberté et les mèmes sujets sont traités dans un esprit tout différent: parfois des innovations intéressantes apparaissent.

Un fragment de l'un de ces linteaux triangulaires, qui surmontent régulièrement les portails auvergnats, est conservé au musée de Riom².

Il provient de la grande abbaye voisine de Mozat et représente la Cène. On sait que ce sujét orne assez fréquemment à l'époque romane les tympans des églises bourguignonnes et méridionales. La Cène de Riom, dont on ne possède plus que la moitié et dont les figures ont beaucoup souffert, est traitée dans un style archaïque et barbare. Les convives sont assis derrière une table chargée de vaisselle et dont la nappe, drapée par devant, forme une série de festons, tradition qui se retrouve dans les autres provinces. Le Christ placé au milieu, à l'endroit le plus large, a une taille démesurée et celle des apôtres va en diminuant du centre à l'extrémité. Saint Jean, à la gauche de Jésus, est littéralement couché sur sa poitrine. Le sculpteur a fait des efforts maladroits pour rompre la monotonie et chacun des apôtres esquisse un geste différent : deux d'entre eux tiennent un grand calice copié sur un type liturgique; un autre bénit un pain que lui passe un de ses voisins. Mais les figures, y compris celle du Christ, sont toutes du même modèle: cheveux et barbes traités en boucles régulières, des yeux ronds et à fleur de tête, une physionomie vide d'expression. A la droite du Christ la main d'un personnage, dont le corps a disparu, saisit un plat en forme d'écuelle: c'est évidemment celle de Judas à qui le Christ, d'un geste large, tend un morceau de pain par dessus le bras d'un apôtre situé immédiate-

^{1.} Elle a été publiée par M. de Lasteyrie (L'Architecture religieuse en France-à l'époque romane, 1912, p. 210), qui l'attribue à tort à l'église de Blesle (Haute Loire).

^{2.} Il est encastré dans le bas du mur de l'entrée dans une situation assez précaire et mériterait peut-être mieux.

ment à sa droite. Détail assez archaïque et qui est une survivance de l'ancien art chrétien, le nimbe crucifère du Christ est accosté de l'α et de l'ω qu'on ne voit pas sur les tympans bourguignons ou languedociens ornés du même sujet.

Par son style assez barbare la Cène de Mozat peut être comparée à celle du tympan du musée de Dijon qui provient de saint Bénigne et a été sculptée en 1147 par Pierre de Dijon, mais les détails iconographiques diffèrent, les convives sont debout, Judas est agenouillé devant la table et surtout les objets, qui couvrent celle-ci, sont moins volumineux et indiqués



LA CÈNE

FRAGMENT DE LINTEAU DE L'ABBAYE DE MOZAT

(Musée de Riom.)

avec moins de précision qu'à Mozat. Le sculpteur auvergnat a donc pu s'inspirer d'un modèle courant, mais il l'a modifié à sa façon et lui a imprimé sa marque.

Le même sujet a été reproduit sur un chapiteau à quatre faces de l'église de Chauriat. Le style est encore plus barbare qu'à Mozat. Le thème, qui convenait si bien à un linteau ou à un tympan, est beaucoup plus difficile à adapter à une corbeille de chapiteau: par une convention naïve, que nous retrouverons ailleurs, la table, derrière laquelle sont placés les convives, court autour de la corbeille, si bien qu'ils arrivent à se tourner le dos. Mais à Chauriat, le sujet s'arrête à la quatrième face, où est sculpté le Lavement des Pieds. M. Mâle a montré, d'après une inscription du linteau de Vandeins (Ain), où les deux sujets sont figurés, que cette association évoque les sacrements de la pénitence et de l'Eucharistie.

Mais il résulte de ce double sujet que le sculpteur de Chauriat a dû serrer

ses personnages les uns contre les autres. On retrouve d'ailleurs dans ces figures hiératiques collées à la corbeille et dont les pieds nus, posant sur le sol par la pointe, dépassent en file monotone la table trop étroite, toutes les conventions familières aux primitifs: le schéma triangulaire de la face, les yeux ronds, les oreilles en contrevent, les membres mal attachés aux corps, les gestes raides et l'absence d'expression. Le Christ, recon-



LA CÈNE CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE CHAURIAT

naissable à son seul nimbe crucifère, n'est même pas au milieu de la table, mais un peu de côté; il bénit le poisson, trop gros, placé devant lui, dont un apôtre passant devant son voisin, saisit la queue. Tel est le signalement de Judas.

Il semble bien que nous soyons en présence d'une des œuvres les plus anciennes de l'école de sculpture auvergnate. Dans son état actuel l'église a subi des remaniements à la fin du xIII siècle, mais le prieuré bénédictin, dont elle dépendait, a été fondé en 1015 et le chapiteau de la Cène provient certainement d'une église élevée au cours du XII siècle. Le profil rude de son long tailloir chanfreiné, l'épaisseur de son astragale et le style de ses figures ne laissent aucun doute à cet égard : c'est une des plus ancien-

nes sculptures auvergnates où apparaisse un épisode du cycle de la Passion.

Ш

Tout au contraire le petit linteau encastré dans le mur d'nne maison de Clermont appartient à une époque beaucoup plus récente. Il montre le Christ lavant les pieds à ses apôtres. Le sujet représenté, déjà sur les sarcophages chrétiens du ve siècle, est devenu courant dans l'art religieux. Dans ses belles études sur l'Iconographie de l'Evangile², M. Gabriel Millet a analysé l'évolution du thème et montré qu'il avait été interprèté suivant deux concep-

1. A l'angle de la rue des Gras et de la place Barnier.

^{2.} G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile. Paris 1916, p. 310 et suiv.

tions diamétralement opposées. La formule des sarcophages a gardé toute la sobriété, toute la noblesse de l'art hellénique: Jésus, debout, les deux bras allongés, soulève un linge attaché à ses épaules et se dispose à agir; saint Pierre, assis sur une estrade, avance un pied vers le bassin préparé et lève les mains en signe de protestation. L'humiliation volontaire du Sauveur est autant que possible atténuée; la scène garde tout son caractère symbolique. Cette formule s'est transmise à l'art byzantin comme à l'art roman.

Mais à côté d'elle on en trouve une autre d'un esprit tout différent et ce sont les monuments d'origine syrienne, comme les miniatures de l'Evangéliaire de Rossano, les sculptures d'une colonne qui soutient le baldaquin de l'autel majeur à Saint-Marc de Venise, les peintures rupestres de Cappadoce qui en fournissent les premiers exemples. Ici le Christ est montré en pleine action et son attitude humiliée est mise en lumière. Incliné devant saint Pierre, il lui lave les pieds, tandis que conformément au verset de saint Jean l'apôtre porte la main à sa tête.

C'est cette interprétation réaliste, brutale, mais plus près du texte évangélique, que les sculpteurs romans ont en général acceptée. Il en est ainsi sur le linteau de Clermont, mais avec une variante essentielle. Alors que dans la plupart des représentations du Lavement des Pieds, le Christ occupe une des extrémités de la scène, les apôtres formant un seul groupe derrière lui, ici le Sauveur et saint Pierre sont au milieu de la composition : les apôtres sont rangés à droite et à gauche.

Mais surtout un détail inconnu aux sources syriennes constitue une innovation importante. Jésus n'est pas seulement incliné, il est agenouillé devant saint Pierre, assis de profil et, les mains plongées dans le bassin, la tète inclinée, il s'acquitte de sa tâche avec ardeur. Sur le chapiteau de Chauriat, le Christ est simplement incliné devant saint Pierre et il en est ainsi sur les bas-reliefs de l'abside de Selles-sur-Cher, sur la frise de Beaucaire, sur un chapiteau d'Autun, où le Christ plie seulement les genoux, sur un pilier du cloître de Saint-Trophime d'Arles, où l'inclinaison est plus profonde, sans que les genoux touchent le sol. L'attitude du linteau de Clermont apparaît en revanche sur un chapiteau de l'ancien cloître de La Daurade au musée de Toulouse. Même interprétation à Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire), à Vandeins (Ain), à la façade de Saint-Gilles, sur un chapiteau du cloître de Moissac. L'innovation, dont on a fait quelquefois honneur aux trecentistes italiens, Giotto, Duccio, Cavallini, qui en auraient puisé l'idée dans les « Méditations sur la Vie de Jésus-Christ » du pseudo-Bonaventure est donc due en réalité aux sculpteurs français du x11e siècle.

Jean, 13, 9: « Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête ».
 XII. — 5e PÉRIODE.

Il est difficile de savoir à qui il faut attribuer cette innovation, qui se répand en même temps dans plusieurs provinces et il n'est pas impossible qu'on la rencontre quelque jour dans l'un des ouvrages ascétiques qui ont servi de source au pseudo-Bonaventure. Ce qui est intéressant pour nous c'est de la trouver en Auvergne et de constater ainsi que, si l'école artistique de cette province restait fidèle à un très ancien programme iconographique, elle savait interpréter les thèmes qui composaient ce programme avec une entière liberté et ne craignait même pas les audaces.

En dépit du dessin défectueux, du manque de proportion, des têtes trop grosses sur des corps trop courts et de tous les défauts qui distinguent les sculptures d'art roman auvergnat, le linteau de Clermont est intéressant par sa composition et par son style. On sent que la sculpture a dépassé la période des conventions primitives et que les imagiers parviennent à animer la pierre. Le groupe du Christ et de saint Pierre forme la scène centrale. La tête du Sauveur, avec ses longs cheveux et sa barbe frisée en boucles traitées librement, est pleine d'expression. Il y a beaucoup de mouvement dans le geste avec lequel il saisit le pied de l'apôtre et dans l'attention scrupuleuse qu'il apporte à sa tâche, le manteau retroussé jusqu'à la taille, la serviette sur le bras, la tête inclinée vers le bassin. L'apôtre saint Pierre, assis sur un banc, dont le pied se termine en haut par une volute, porte la main gauche à sa tête et incline sa figure imberbe : les proportions de son corps sont mauvaises et sa main droite étalée sur ses genoux est démesurée.

Il y a d'ailleurs une telle différence entre le style des figures, qu'on se demande si deux maîtres, de talent très inégal, n'ont pas travaillé à cette œuvre. Assis à gauche, de face, quatre apôtres déplient une banderole sur laquelle on lit : « Diligamus nos invicem (aimons-nous mutuellement) » ¹. Les deux premiers lèvent symétriquement la tête aux pommettes saillantes, au sourire figé et vide d'expression. La figure du troisième apôtre, au contraire, est tout à fait remarquable et rappelle celle du Christ par la liberté avec laquelle sont traitées sa longue chevelure et sa barbe, ainsi que par la gravité pleine de noblesse de sa physionomie. Un cinquième apôtre, placé immédiatement derrière saint Pierre, a une figure analogue et enlève ses sandales avec un geste familier qui apparaît fréquemment dans l'iconographie de ce thème. Deux figures placées de trois quarts derrière le Christ ² l'une imberbe encadrée par de longs cheveux, l'autre avec une barbe courte et drue, ont aussi beaucoup d'expression. En revanche les trois personnages assis de profil à l'extrémité de droite, par leur attitude symétrique et monotone, par leurs

1. La tête du quatrième apôtre a été brisée.

^{2.} La tête du second apôtre placé derrière le Christ est brisée.

têtes trop grosses, aux pommettes saillantes, au sourire figé, par leurs chevelures en bandeaux plats faits de bourrelets parallèles, annoncent un ciseau inexpérimenté et un art moins avancé.

Il ne faut pas trop s'étonner de pareils contrastes qui ne sont pas rares dans les sculptures romanes d'Auvergne. L'atelier du sculpteur Robert, qui a travaillé à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Nectaire, en offre de semblables. On y trouve notamment les deux manières de traiter les cheveux et la barbe qui se rencontrent sur notre linteau, ainsi que les mêmes différences d'expression dans les physionomies. Le linteau de Clermont se rattache visiblement à cet atelier dont l'activité date de 1150-1160 environ. Le fait que ce morceau de sculpture est situé à deux pas de l'emplacement d'une église Saint-Pierre, détruite pendant la Révolution et qui existait déjà au xe siècle, nous laisse supposer qu'il a dù surmonter un portail de cette église : l'importance donnée à saint Pierre, placé au centre de la composition, semble confirmer cette hypothèse.

IV

Deux ensembles surtout représentant dans l'Auvergne de l'époque romane, d'une manière très incomplète d'ailleurs, le cycle de la Passion. Sur les chapiteaux, à peu près contemporains, des colonnes qui forment un rondpoint, entre le chœur et le déambulatoire, à Saint-Paul d'Issoire et à Saint-Nectaire, plusieurs thèmes de ce cycle sont traités, mais dans un esprit si différent, avec de tels contrastes de style, qu'ils nous révèlent deux maîtres de tempérament opposé et qui ont su donner une interprétation absolument divergente des mèmes faits.

A Issoire, deux chapiteaux, qui se font face, représentent, l'un la Cène, l'autre la Flagellation et la Voie douloureuse; deux autres corbeilles sont ornées de la Résurrection et des Apparitions du Christ qui l'ont suivie. Malheureusement, sous prétexte de restauration, la belle église d'Issoire a été revêtue d'un affreux badigeon qui empâte les chapiteaux historiés et altère la véritable physionomie des personnages.

La Cène d'Issoire est conçue suivant la même ordonnance naïve que celle du chapiteau de Chauriat, mais ici les convives font le tour complet de la corbeille et sont disposés par groupes de trois sur chaque face. Un siècle au moins sépare la composition enchevètrée et maladroite de Chauriat de cette disposition claire et bien équilibrée. Les personnages sont debout et sculptés à plein relief; les têtes forment une saillie prononcée; bien que, comme dans toutes les œuvres auvergnates, elles soient un peu plus grosses qu'il ne

faudrait, cette exagération, si commune ailleurs, est ici très atténuée. Ces apôtres vêtus de draperies aux plis assez larges semblent par leur attitude empreinte de calme et de noblesse des statues antiques et c'est là un des traits marquants des chapiteaux du chœur d'Issoire. La table, qui forme un cercle autour de la corbeille, est couverte d'une nappe qui retombe par devant en plis très libres, sans dessiner les festons réguliers que nous avons notés sur le linteau de Mozat et sur les tympans bourguignons. On ignore d'ailleurs comment cette table peut tenir, aucun point d'appui n'étant visible. Les pieds nus des personnages reposent sur l'astragale, ce qui est une marque distinctive des chapiteaux auvergnats, mais ils sont disposés d'une manière moins uniforme qu'à Chauriat. Enfin, comme à Mozat, la table est chargée de vaisselle variée, qui reproduit certainement les types en usage au xiie siècle.

Le principal mérite du maître d'Issoire est d'avoir évité la monotonie de ses prédécesseurs. Si ses personnages sont disposés symétriquement autour de la corbeille, il a su diversifier leurs attitudes et leurs gestes en les subordonnant au sujet essentiel : la réception de l'Eucharistie. Non seulement la composition est une, mais en dépit de certaines naïvetés, elle est empreinte d'une véritable noblesse; on y sent une émotion contenue, assez rare dans les œuvres de cette époque. L'imagier d'Issoire s'est servi de toutes les ressources dont il disposait pour accuser le caractère solennel d'un sujet capital du dogme.

Le Christ est situé à la face Sud¹, laissant à sa droite saint Jean appuyer la tête contre sa poitrine. De la main gauche, il semble m ntrer à l'apôtre, debout auprès de lui, le traître Judas, placé très habilement à l'angle de la corbeille. Sa tête dépourvue du nimbe, qui est attribué à tous les autres personnages, est complètement en saillie, sculptée en ronde bosse. Il la rejette en arrière et semble se dissimuler derrière son voisin, tout en avançant la main sur la table et en serrant un morceau de pain.

Sur les autres faces les apôtres communient avec des gestes différents, et certaines traditions paraissent communes au linteau de Mozat et au chapiteau d'Issoire. Les uns se frappent la poitrine, d'autres rompent le pain mystique, d'autres à la face Ouest se préparent à tremper leurs lèvres dans une coupe. Les figures juvéniles et imberbes se mèlent aux visages encadrés d'une longue barbe. Rien n'a été négligé pour éviter la monotonie et la vaisselle placée sur la table, à l'Est une cruche d'un galbe régulier et, à côté un poisson dans un plat, jettent une note assez pittoresque.

Le motif du banquet tournant autour d'une corbeille n'est pas particulier à l'Auvergne. La Cène est représentée ainsi, mais avec de nombreuses

^{1.} L'église d'Issoire est exactement orientée.

variantes dans les détails, sur des chapiteaux de l'ancien cloître de la Daurade (musée de Toulouse), de l'Ile-Bouchard (Indre-et-Loire), du porche de Saint-Martin de Ségovie, du cloître de San Juan de la Pena à Huesca, en Catalogne (chapiteaux jumelés), mais aucune de ces œuvres, dont quelques-

unes sont assez barbares, n'offre l'inspiration originale et vraiment personnelle du maître de la Cène d'Issoire.

C'est bien au même maître que sont dus les autres chapiteaux historiés du chœur et en particulier celui sur lequel apparaissent la Flagellation, la Voie Douloureuse et, à la place de la Crucifixion, la douleur des apôtres. On retrouve dans ces épisodes le même calme, la même majesté, la même émotion contenue que sur le chapiteau de la Cène : tout ce que le spectacle des souffrances du Christ aurait de pénible est délibérément atténué.

C'est ainsi que pour traiter la Flagellation, le sculpteur a choisi le moment qui précède le supplice. Le Christ entièrement nu, sauf la tunique retroussée et atta-



Phot. Desdevises du Dezert.

LA CÈNE CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, ISSOIRE

chée autour de ses reins, se tient près de la colonne à laquelle un soldat baissé est en train de lui lier les mains avec de grosses cordes; on lui a laissé l'usage de ses jambes et rien dans son attitude ne trahit la souffrance. Un soldat, vêtu, comme le premier, du haubert du xIIe siècle, se tient derrière le Sauveur : une main sur le pommeau de son épée, il montre le Christ de l'autre et semble donner des ordres.

Même inspiration dans la Voie Douloureuse. Le Christ, couvert de longues draperies, dont les plis retombent avec majesté, porte sur son épaule une croix très courte, qu'il maintient avec ses deux mains sans l'apparence d'un effort. Son corps est droit, sa physionomie est calme. Le seul geste brutal, mais d'ailleurs très atténué, est celui du soldat coiffé du casque conique, la vantaille de son haubert relevée jusqu'au nez, qui semble pousser Jésus de son bâton.

Les deux autres faces offrent un sujet absolument inconnu ailleurs. Il semble que le sculpteur, ne voulant ou ne pouvant traiter la Cruci-



LA VOIE DOULOUREUSE CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, ISSOIRE,

fixion et la Déposition de Croix, ait été embarrassé pour les remplir et il a pris le parti de représenter sur chacune d'elles trois apôtres, reconnaissables à leur tête nimbée et à leurs pieds nus, qu'il montre plongés dans la douleur. Mais ce n'est pas au moyen de contorsions violentes que leur chagrin se manifeste: debout, immobiles dans leurs draperies majestueuses, la tête appuyée sur une main, l'autre main soutenant le coude d'un geste très naturel, ils semblent contenir leur émo-

tion et, bien que le traitement conventionnel de leurs cheveux partagés en bandeaux et de leur barbe bouclée soit bien conforme aux méthodes du xII^e siècle, ils reproduisent certainement des modèles antiques.

Et c'est bien la principale source d'inspiration du maître d'Issoire. C'est sur des sarcophages chrétiens du 1v° et du v° siècle, qui étaient, nous le savons, fort abondants en Auvergne et dont l'abbaye de Saint-Alyre à Clermont possédait un merveilleux ensemble, qu'il a rencontré cette sobriété des gestes, cette noblesse des attitudes, cette majesté des draperies. A ces belles figures qu'il a imitées librement, il a mélangé d'une manière pittoresque l'armure des chevaliers du xu° siècle et, comme son confrère Robert de Clermont, il en a noté tous les détails avec une telle minutie, que leurs œuvres forment une des sources les plus précieuses que nous possédions pour reconstituer ce costume militaire. Telles sont les qualités du maître

d'Issoire et on les retrouve au même degré sur les deux chapiteaux de la Résurrection et des Apparitions du Christ. Le programme théologique qu'il a suivi est celui des sculpteurs de sarcophages qui montraient, sur une cuve du Latran, la couronne d'épines transformée en diadème triomphal. Dans la Passion du Christ on ne voulait considérer que sa victoire sur la mort. « Le Christ, dit saint Jean Chrysostome, portait sa croix comme un trophée contre la tyrannie de la mort. Vainqueur, il tenait sur ses épaules le symbole de la victoire de la v

V

La Passion de Saint-Nectaire est tout autre et un accent très différent s'y manifeste. Un seul chapiteau du chœur montre sur trois faces l'Arrestation de Jésus, la Flagellation, la Voie douloureuse; sur la quatrième face l'Incrédulité de saint Thomas occupe la place qu'aurait dû tenir la Crucifixion.

Et d'abord, au seul point de vue technique, il y a entre les chapiteaux d'Issoire et celui de Saint-Nectaire la mème différence qu'entre la



DOULEUR DES APOTRES CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, ISSOIRE

statuaire et le bas-relief pittoresque. Le maître d'Issoire a modelé ses personnages dans l'espace et les a placés tous sur le même plan; il ignore les figures en perspective et il semble qu'il se soit contenté de ramener des statues à l'échelle de sa corbeille. A Saint-Nectaire les personnages sont disposés en groupe, placés les uns derrière les autres sur des plans différents : ici ce n'est plus la statuaire, c'est la peinture qui a servi de modèle. Comme sur des fresques ou sur des miniatures les personnages sont serrés les uns contre les autres, parfois un peu entremèlés, mais la vision pittoresque y gagne.

J'ai essayé de montrer ailleurs ² que ce procédé est absolument conforme

^{1.} Homélie sur l'Evangile de saint Jean, 85. 1. Cité par Millet, *Iconographie de l'Evangile*, p. 367.

^{2.} L'Art roman auvergnat et le portail de Conques (Communication au Congrès d'Histoire de l'Art. Paris, 1921).

à la manière du sculpteur Robert, qui nous a laissé son nom sur un chapiteau de Notre-Dame-du-Port. A Saint-Nectaire comme à Clermont c'est le même genre de composition, ce sont les mêmes gestes, d'un réalisme parfois vulgaire, les mêmes conventions pour le traitement de la barbe et des cheveux, pour celui des armures, pour la retombée des draperies, c'est surtout le même effort, parfois naïf et confus, pour représenter le mouvement. Les personnages d'Issoire étaient immobiles : ceux de Saint-Nectaire s'agitent et se démènent comme Adam et Eve expulsés du Paradis, comme les Vertus terrassant les Vices sur les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port. Plusieurs corbeilles du chœur de Saint-Nectaire sortent manifestement de l'atelier de Robert de Clermont : celle de la Passion est du nombre.

C'est ce que montre en particulier l'épisode de l'Arrestation de Jésus. Le sculpteur a choisi le moment tragique du Baiser de Judas. Le traître s'est glissé derrière le Maître, l'a pris à bras-le-corps et, en se suspendant à lui, approche sa figure de la sienne. A ce geste brutal répondent ceux des soldats couverts d'une armure et coiffés du casque à bouton de métal que portent les Vertus de Notre-Dame-du-Port. L'un brandit un fouet, l'autre un énorme coutelas et tous deux en même temps saisissent Jésus par le poignet. D'autre part, de sa main droite restée libre, le Sauveur recolle l'oreille du centurion Malchus que saint Pierre vient de trancher. Malchus est figuré à genoux, la tête nue, une main sur la garde de son épée, élevant de l'autre la longue torche qui éclaire la scène. A l'angle gauche saint Pierre, reconnaissable à sa tonsure traditionnelle, tient son épée d'une main et saisit à poignée les cheveux de Malchus de la mème manière triviale qu'Adam saisit les cheveux d'Eve sur le chapiteau de Notre-Dame-du-Port.

Nous voilà loin du calme imperturbable des personnages d'Issoire: ici ce qui domine ce sont les gestes à la fois vulgaires et brutaux; c'est le tableau, présenté sans aucune atténuation, des humiliations infligées au Sauveur, dont la tête douloureuse, encadrée du large nimbe crucifère, forme le centre de la composition. Mais, avant de faire honneur de ces trouvailles, plus ou moins heureuses, à l'imagination de Robert de Clermont, il faut chercher de quelles sources il a pu s'inspirer. Le maître d'Issoire avait étudié les sarcophages chrétiens : celui de Saint-Nectaire a eu à sa disposition des miniatures d'origine syrienne.

Une fresque de Qaranleq-Kilissé à Gueurémé (Cappadoce), à peu près contemporaine des chapiteaux de Saint-Nectaire⁴, montre Jésus environné de la foule des Juifs et des soldats, dont les lances se dressent à l'arrière-plan.

^{1.} R. P. de Jerphanion. Le Rôle de l'Asie Mineure et de la Syrie dans la formation de l'iconographie chrétienne (Mélanges de l'Université de Beyrouth, VIII, 5, p. III, 4. Beyrouth, 1922).

Judas, posté ici à droite de Jésus, lui passe les bras autour du corps. Mais surtout on trouve à gauche un détail qui nous ramène à notre chapiteau :



L'ARRESTATION DE JESUS
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE SAINT-NECTAIRE

le centurion Malchus, d'une taille minuscule, est en face du Christ et élève une longue torche, pendant que saint Pierre lui saisit les cheveux à poignée avec le même geste qu'à Saint-Nectaire.

La même scène représentée sur le manuscrit copte nº 13 de la Bibliothèque Nationale, qui date aussi du xm² siècle, offre d'autres traits qu'on retrouve

sur le chapiteau : Judas embrassant Jésus par derrière, le geste du Sauveur guérissant l'oreille de Malchus, celui du sbire, ici un Juif armé d'une massue, saisissant Jésus par le poignet ¹.

Nous voyons donc de quelle source proviennent les inspirations du sculpteur Robert. Il est trop évident qu'il n'a pu avoir une connaissance, même indirecte, soit de la fresque cappadocienne, soit du manuscrit copte, mais il a eu à sa disposition des miniatures qui dérivaient des mêmes prototypes orien-



Paot. ac scrp..a ton.

L'ARRESTATION DE JÉSUS
FRESQUE DE QARAÑLEQ-KILISSÉ
(Gueurêmé, Cappadoce.)

taux que les œuvres du peintre cappadocien ou de l'enlumineur égyptien. M. Gabriel Millet a pu classer en deux catégories les reproductions iconographiques de cette scène. Les monuments d'inspiration hellénique montrent Judas suivi des soldats et des Juifs, tandis que Jésus paraît en avant des apôtres, parmi lesquels saint Pierre tire son épée. C'est le procédé que nous avons noté dans la Flagellation d'Issoire et qui consiste à figurer les préparatifs de la scène plutôt que la scène elle-même. Les Orientaux ne connaissent pas ces délicatesses et nous transportent en pleine action; ils n'hésitent pas à montrer Judas embrassant Jésus tandis que la foule des Juifs et des soldats l'environne. Non seulement le sculpteur Robert a suivi cette tradition,

mais il a copié textuellement sur des œuvres, qui s'en inspiraient, les détails les plus caractéristiques de sa composition, de même que pour son chapiteau de la Psychomachie de Notre-Dame-du-Port il s'était servi, ainsi que l'a montré M. Mâle, de manuscrits illustrés de Prudence². Il suffit d'ailleurs de considérer ses œuvres pour y reconnaître nettement l'inspiration picturale.

La Flagellation présente les mêmes caractères et s'oppose à la composition si sobre d'Issoire. Ici encore nous sommes en pleine action et aucun détail pénible n'est épargné. Le Christ sans défense est livré aux soldats qui

^{1.} Millet, Iconographie de l'Evangile, p. 333, fig. 338-340.

^{2.} L'Art religieux du XIIe siècle, p. 22-24.

l'environnent. A moitié nu, la tunique rabattue pour découvrir les épaules, il a les mains passées dans une boucle de la grosse corde enroulée à la



Phot. Dr Cany.

LA FLAGELLATION CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE SAINT-NECTAIRE

colonne, contre laquelle il est littéralement appliqué. Six soldats portant l'armure, coiffés du casque à bouton de métal s'empressent autour de lui: l'un d'eux à gauche brandit un fouet et va frapper; les autres assistent au supplice, tenant, l'un une épée nue, un autre une énorme masse d'armes. La composition est beaucoup plus maladroite que celle de la face précédente;

les têtes sont superposées suivant le principe enfantin de la perspective en hauteur, si bien que les soldats placés en avant paraissent trop petits; la tête du Christ avec sa chevelure indiquée en pointillé est une reproduction littérale de celle du Christ du chapiteau de l'Assomption de Notre-Damedu-Port.

Enfin le Portement de Croix, qui succède à la Flagellation, est traité dans le même esprit. Il est rare de trouver avant le xive siècle, avant la Passion de Giotto à l'Arena de Padoue, avant le retable de Duccio à Sienne un pareil accent de réalisme dans l'art chrétien d'Occident. Alors qu'à Issoire et qu'en plein xine siècle, au jubé de la cathédrale de Bourges, Jésus porte sa croix sans effort, sans que sa taille en soit diminuée, le maître de Saint-Nectaire l'a montré profondément courbé sous le poids du lourd instrument, la tête baissée, le dos voûté, les genoux pliés par la fatigue: un soldat, qui le suit par derrière, le pousse rudement par l'épaule. Tous ces traits se retrouvent au xive siècle dans les peintures italiennes, mais c'est à tort qu'on a fait honneur aux maîtres du Trecento de cette innovation émouvante. On sait aujourd'hui qu'ils travaillaient d'après des sources orientales, mais ces thèmes créés en Syrie et en Cappadoce, un sculpteur auvergnat les connaissait deux siècles avant leur diffusion en Italie. Lorsque le Père de Jerphanion aura achevé le grand ouvrage, qu'il prépare, sur les peintures cappadociennes, on y trouvera des reproductions de Chemins de Croix analogues à celui de Saint-Nectaire. Au milieu des œuvres romanes du xiie siècle, la Passion de Saint-Nectaire forme un exemple presque unique et le sculpteur Robert de Clermont fut vraiment un précurseur : on trouve déjà dans son œuvre, si gauche et si imparfaite qu'elle soit, les tendances qui devaient transformer l'art religieux à la fin du Moyen Age.

VI

Mais, par quels intermédiaires ce maître du xII° siècle a-t-il pu avoir connaissance de l'iconographie religieuse usitée en Syrie? On peut supposer que quelque manuscrit oriental apporté en Auvergne a fourni des modèles, mais c'est là une conjecture toute gratuite et l'on voudrait au moins un commencement de preuve. Or, un examen attentif des œuvres de Robert de Clermont va nous permettre de proposer une explication.

Considérons, en effet, les armures des Vertus guerrières sur le chapiteau qui illustre la Psychomachie de Prudence à Notre-Dame-du-Port. Sur la jupe de « Largesse » et de « Charité » est passée une sorte de casaque couverte d'imbrications métalliques. Ce n'est pas le haubert, la cotte de mailles du

XII^e siècle, mais la « broigne » de l'époque carolingienne; leur casque sans visière à bouton de métal est du même temps. Le casque de « Miséricorde », sur la face opposée, a la forme d'une calotte à deux côtes reliées par une sorte de crête peu saillante. Les gardes de Charles le Chauve, au frontispice de la Bible de Saint-Martin de Tours, portent des casques analogues ¹ et il suffit de parcourir les miniatures carolingiennes pour en retrouver de nom-

breux exemples. Au contraire le bouclier oblong des Vertus de Notre-Dame-du-Port, le casque conique, avec la ventaille, relevée jusqu'au nez, du guerrier placé derrière « Miséricorde », nous reportent en plein XIIe siècle². Nous avons ainsi la preuve que le sculpteur s'est inspiré d'un manuscrit illustré de Prudence exécuté au 1xe ou au xe siècle, mais qu'il y a ajouté des détails de son crû, empruntés au costume imilitaire de son temps. L'écu oblong du xne siècle lui a paru plus favorable à sa composition que le bouclier rond qui figure sur le Prudence de Berne du 1xe siècle, et



LUTTE DE MISÉRICORDE CONTRE AVARICE
CHAPITEAU DE NOTRE-DAME-DU-PORT
CLERMONT-FERRAND

ayant créé de toutes pièces le guerrier qui porte un diptyque ouvert, derrière Miséricorde, il lui attribue la cotte de mailles du xue siècle avec le heaume de forme conique. Les sculpteurs de cette époque ne se souciaient guère d'archéologie et prenaient leur bien partout où ils le trouvaient.

Si nous revenons maintenant à notre chapiteau de Saint-Nectaire nous y retrouvons le même procédé éclectique. Les armures portées par les soldats, qui arrêtent le Christ ou qui lui font subir la Flagellation, sont des « broignes »

1. Bibliothèque Nationale, manuscrit latin nº 1, fº 425.

^{2.} Voir l'histoire de l'armure et les faits réunis par Enlart (Manuel d'Archéologie française, t. III. Le Costume, p. 47 et suiv.).

carolingiennes, des casaques de cuir, couvertes d'imbrications de métal, représentées ici d'après le même procédé que les armures des Vertus. Les casques, qui les coiffent, ont la même forme de calottes à deux côtes réunies par une petite crête ou un bouton de métal. Il suffit de rapprocher ces guerriers de ceux des chapiteaux du chœur d'Issoire ou des gardes du Saint-Sépulcre de la «Résurrection» de Mozat, pour se rendre compte de la nature différente de ces armures: à Saint-Nectaire la broigne à imbrications et le casque à deux côtes, à Mozat et à Issoire le haubert de mailles avec la ventaille et le casque conique à nasal.

Avec la même inconséquence qu'à Notre-Dame-du-Port, Robert a placé à droite de la scène de la Flagellation un guerrier coiffé du casque conique, la ventaille du haubert relevé, appuyant une main sur un long pavois triangulaire. La conclusion s'impose : à Saint-Nectaire comme à Notre-Dame-du-Port il a utilisé comme source des miniatures carolingiennes sans les reproduire scrupuleusement et en y insérant avec une grande liberté des détails de son invention.

Or, c'est un fait bien établi que parmi les sources multiples et complexes de la miniature carolingienne, les modèles importés d'Orient et en particulier de Syrie ont tenu une place considérable. De Syrie, d'Arménie, d'Egypte proviennent, quelquefois par l'intermédiaire de l'Irlande, les initiales zoomorphes et les combinaisons d'entrelacs, et aussi les canons évangéliaires. Un cycle de la Passion a pu être exécuté à Clermont à l'époque carolingienne d'après des sources syriennes et le manuscrit ainsi illustré aura servi au sculpteur Robert. Deux faits semblent justifier cette hypothèse.

Sur un Evangéliaire de Saint-Gall de la fin du 1xe siècle se trouve une sorte de « guide de la peinture », une description sommaire en latin, mélangé de mots grecs, des tableaux iconographiques qu'on peut tirer des quatre Evangiles. Ce texte publié par M. S. Berger 1 n'est que la traduction d'un original grec, dont le traducteur a conservé des passages. A l'Évangile de Jean figure un cycle complet de la Passion qui comporte un Crucifiement. Nous devons mentionner en particulier la scène de l'Arrestation de Jésus : « Judas embrasse le Seigneur en le saisissant avec ses mains. Les Juifs sont présents avec des gourdins et des torches, c'est-à-dire des tisons qui brûlent par le haut, et c'est là que Pierre coupe l'oreille de Malchus ».

Comment ne pas rapprocher ce programme de la miniature du Copte 13 ou de la peinture de Qaránleq-Kilisse? Le geste de Judas suffit à indiquer son origine syrienne et nous saisissons là une source ancienne, commune aux

^{1.} Mémoires des Antiquaires de France, t. III, 1892, p. 146-148. Voir aussi Ebersolt. Manuscrits à miniatures de Saint-Gall. Revue Archéologique, 1919, IX, p. 225-233.

œuvres copte ou cappadocienne et au chapiteau auvergnat du xiie siècle. Il est clair que si, dès le ixe siècle, ce programme iconographique avait pu pénétrer à l'abbaye de Saint-Gall, il n'y a aucune raison de douter qu'à la mème époque il ait pu inspirer des miniatures exécutées ou du moins conservées à Clermont et dont le sculpteur Robert s'est certainement servi. Le modèle syrien aura subi une première transformation au ixe siècle et les soldats romains, qui font l'office de bourreaux, auront été transformés en

guerriers carolingiens. Le sculpteur du XII^e siècle aura reproduit sur la pierre les détails de ces miniatures mais en les interprétant librement et en mélangeant à l'armure carolingienne le haubert chevaleresque de son temps.

Un second fait vient d'ailleurs, à l'appui du premier, nous montrer qu'à l'époque carolingienne l'iconographie de la Passion, sous sa forme la plus dramatique, était connue à Clermont. Un texte resté inédit, inséré au xe siècle à la fin d'un manuscrit des œuvres hagiographiques de Grégoire de Tours, conservé à la bibliothèque de Clermont, nous donne de précieux renseignements sur la construction de la cathédrale consacrée par l'évèque



LE GARDE DU SAINT-SÉPULCRE CHAPITEAU PROVENANT DE L'ANCIEN CHŒUR DE L'ÉGLISE DE MOZAT

Etienne II en 946, sur son architecte et sur la statue d'or exécutée pour contenir des reliques de la Vierge⁴. Le récit se présente sous la forme d'une vision d'un abbé de Mozat. Il voit en songe l'église telle qu'elle sera après son achèvement, mais, dans l'ornementation qu'il décrit, les détails irréels se mèlent aux traits véridiques: la basilique arverne prend la figure de la Jérusalem céleste telle qu'elle est évoquée dans l'Apocalypse. Certaines images cependant correspondent à des thèmes d'iconographie bien réels. A côté de l'Agneau debout sur la montagne, environné des sept étoiles, apparaît

^{1.} Sur ce texte contenu dans le manuscrit 145 de la bibliothèque de Clecmont f° 130 a — f° 134 b, voir ma communication à l'Académie des Inscriptions du 18 janvier 1923.

« le visage de notre Rédempteur tel qu'il est dans sa Passion. C'est à peine si la frayeur et l'angoisse nous permettaient de contempler sa majesté très précieuse, car, d'un flanc du Rédempteur le sang et l'eau paraissaient couler jusqu'à sa ceinture. Il semblait qu'une bonne partie de lui-même fût suspendue là » ¹.

Il ne s'agit pas ici d'un crucifix, mais d'un Christ douloureux, dont on ne voyait que le buste, percé de la lance. Il est impossible de savoir si cette apparition émouvante se trouvait soit sur une peinture murale, soit d'une autre manière, dans la cathédrale d'Etienne II. Ce qui nous importe c'est que le naïf auteur de ce récit la connaissait et que dès la fin de l'époque carolingienne des interprétations de la Voie Douloureuse, remarquables par leur réalisme pathétique, avaient pénétré en Auvergne. Or, à cette époque, seule l'école artistique des moines syriens, qui ornait de ses fresques les églises rupestres de Cappadoce avait osé figurer dans toute leur horreur et avec un luxe de détails cruels les souffrances infinies supportées par le Sauveur.

Ainsi les deux tendances opposées de l'art chrétien apparaissent dans l'Auvergne romane. Au symbolisme théologique, qu'exprimait si bien la noblesse des traditions hélléniques, s'oppose la vérité historique, le réalisme douloureux tel que l'ont conçu les maîtres syriens. Le programme iconographique de la Passion n'a pas varié en Auvergne depuis l'époque de l'art triomphal et les plus audacieux n'ont jamais osé le compléter en y introduisant la Crucifixion. Mais si ce programme est resté rigide, les thèmes qui le composaient sont interprétés avec la plus grande liberté et suivant des conceptions opposées. Le maître d'Issoire est resté fidèle à la tradition la plus ancienne : la statuaire des sarcophages imprégnée de l'idéalisme hellénique a été son modèle. Robert de Clermont au contraire a interprété les thèmes religieux comme des tableaux pittoresques et c'est dans des manuscrits illustrés à l'époque carolingienne d'après des modèles syriens qu'il a puisé des inspirations qui convenaient si bien à son tempérament. Dans une même école artistique des esprits très différents pouvaient donc trouver place et c'est la variété d'accents qu'on remarque dans sa sculpture, c'est ce contraste entre le respect d'une tradition très ancienne et des innovations parfois audacieuses, qui donnent à l'école romane d'Auvergne une si grande originalité et un si grand charme.

LOUIS BRÉHIER

^{1.} Op. cit. fo 133 b.: prospicientibusque non longe intuentur vultum nostri Redemptoris sicut in passione, ut vix, præ timore et anxietate eius preciocissimam auderes conspici maiestatem. Nam, ex uno latere Redemptoris videbatur fluere sanguis et aqua scilicet usque ad precinctum ut putares non modicum spacium ipsius inibi esse suspensum.

NOUVELLES ÉTUDES SUR NICOLAS POUSSIN

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU PETIT PALAIS



PRÈS une exposition aussi instructive et aussi remarquable que celle dont Henry Lapauze avait pris l'heureuse initiative et dont la réalisation, commencée par lui, fut menée à bien par MM. Camille Gronkowski et Adrien Fauchier-Magnan, n'est-il pas à désirer que, sur les points les plus importants de l'histoire du paysage français pendant deux siècles ainsi que sur les grands peintres dont les œuvres, venues de France ou d'ail-

leurs, se trouvèrent pour un temps rassemblées, les érudits, chacun dans sa spécialité, enregistrent les gains acquis pour nos connaissances?

Dans les galeries du Petit Palais, un des plus beaux lieux de méditation et de délectation était la salle où la majesté tour à tour héroïque et familière de Poussin brillait à côté de la poésie instinctive de Claude. Ce fut même pour les organisateurs de l'exposition une agréable surprise que de voir le public le plus mondain, au lieu de courir tout de suite à ces maîtres ou petits maîtres du xviiie siècle qui, jusqu'ici, passaient pour être seuls dignes d'entrer dans la maison d'un collectionneur à la mode, s'arrêter respectueusement devant des œuvres dont il n'eût naguère proclamé la classique beauté qu'afin d'être plus tôt dispensé de les regarder. Plus d'un de ces visiteurs, je crois, a compris que, malgré l'apparence et en dépit de préjugés assez anciens contre le paysage historique, il y a un sentiment de la nature plus grand, plus profond et, disons-le, plus de vérité dans les compositions mythologiques de Poussin et dans les idylles lumineuses de Claude que dans les décors aimables, pittoresques ou galants de cet Hubert Robert qui fut pourtant un peintre charmant et même un très bon paysagiste.

Sans doute, cet amour de la vérité qui anime nos artistes, peintres et miniaturistes, dès les débuts de l'art en France et qui les éloigne aussi bien du grossissement réaliste à la flamande que de l'ample rhétorique italienne, ne perd jamais complètement ses droits : même dans un siècle sans ingénuité, quand la plupart des peintres ne semblent plus guère admettre, des trésors offerts par la nature, que ce qui peut entrer dans les boiseries élégamment contournées d'un boudoir de jolie femme, un courant continue à circuler, plus ou moins secret, et, lorsqu'il reparaît, comme un fleuve souterrain, à la lumière, on voit que la magnifique éclosion du paysage français au XIXº siècle était préparée, annoncée par des œuvres modestes, empreintes d'une sincérité sans emphase ni travestissement. Les contemporains n'y attachaient sans doute que peu d'importance, mais nous les considérons aujourd'hui avec une curiosité charmée. Tels les paysages peints à Rome par Joseph Vernet aux lieux mêmes où Corot, quatre-vingts ans plus tard, plantera son chevalet; tels les motifs simples et familiers que Louis Moreau recherche dans les campagnes de l'Ile-de-France; telles les vives notations à l'aquarelle de Granet; telles encore les toiles longtemps dédaignées de ce Georges Michel qui n'a pas besoin d'aller plus loin que Montmartre pour peindre la course des nuages dans le vaste ciel au-dessus de terrains sans accidents pittoresques.

Corot, à ses débuts et au moins dans ses études directes, se crut et fut l'élève docile d'artistes qui, comme Bidauld et Bertin, ne faisaient que continuer, avec un talent moins personnel, la tradition des Joseph Vernet et des Louis Moreau. Cependant, dès que son génie se révèle dans sa force native, ce n'est pas à ces honnêtes mentors de sa jeunesse qu'il nous fait penser. Une parenté plus illustre et plus antique nous apparaît avec évidence. Corot est plus près de Poussin et de Claude que du xviii siècle.

Claude et Poussin étaient magnifiquement représentés à l'Exposition du Petit Palais. Pour les dessins, avec l'incomparable série appartenant au roi d'Angleterre, celles d'Oxford et du Musée Teyler, à Haarlem (collection de Christine de Suède), sans oublier ce que nous devions à divers musées et collections de France ou de l'étranger, le Lorrain l'emportait manifestement sur son illustre aîné. Mais, pour les peintures, l'équilibre était rétabli. Malgré le ravissement procuré par des chefs-d'œuvre comme le Château enchanté de la collection Thomas Loyd, la Scène champêtre appartenant à M^{me} la marquise de Cholmondeley, la Chasse d'Enée du Musée de Bruxelles et le Paysage avec un pâtre jouant du fitre (collection de M. le comte de Northbrook), on peut dire que les vingt ou vingt-deux tableaux mis sous le nom de Poussin nous offraient plus de nouveautés, d'enseignements ou de

sujets de discussions que l'assemblée à peu près égale en nombre des Claude. Car il est vrai que les tableaux, que je viens d'énumérer, sont de merveilleux exemples d'une ou même de deux manières de Claude dont les visiteurs du Louvre ne peuvent prendre une idée suffisante. Il est vrai aussi que plusieurs avaient quitté pour venir au Petit Palais des collections privées qui ne sont pas accessibles à tout le monde. Cependant leur existence était connue et même célèbre; à part la joie de les contempler — qui est beaucoup — et l'avantage de les tenir pour un temps ensemble au même lieu, nous avions peu à en attendre pour modifier ou compléter notre connaissance du génie de leur auteur.

Au contraire, en plus de joies et d'avantages analogues que nous assuraient la vue et le rapprochement de toiles célèbres telles que le *Parnasse* de Madrid, le *Phocion* du comte de Derby, les *Bergers d'Arcadie* du duc de Devonshire, le contingent des Poussin nous apportait plusieurs œuvres importantes, inconnues jusqu'ici ou connues depuis peu; et celles-là ou d'autres soulevaient quelques-uns des problèmes auxquels les Poussinistes s'attachent spécialement depuis un certain nombre d'années.

Jadis et naguère, les critiques et les historiens se sont surtout contentés d'études générales dont la philosophie de Poussin faisait les frais autant et plus que sa peinture. Sans passer à l'excès contraire et sans négliger la part de l'intellectualité dans le génie d'un grand peintre qui est l'un des plus grands esprits que l'on ait vus dans l'histoire des arts, on comprend aujourd'hui, suivant le programme tracé par M. Paul Alfassa dans son récent article sur *Poussin et le paysage* 1, qu'il y a tout intérêt à employer des méthodes plus prudentes et plus modestes: on examinera un à un les tableaux que nous avons conservés; puis, par l'analyse et la comparaison, on s'efforcera de donner à chacun sa place et sa date dans la carrière du maître.

Cette voie est celle que j'indiquais déjà en 1911, quand je présentais aux lecteurs de la Gazette des Beaux-Arts un chef-d'œuvre alors brusquement révélé, l'Inspiration du Poète. Le peintre des Bacchanales, continuateur à sa façon des Vénitiens et en particulier de Titien, c'est surtout dans les quinze premières années de son séjour à Rome qu'il produit la plupart des œuvres auxquelles vont aujourd'hui toutes nos préférences. Sur ces nymphes et satyres au repos, jouant ou dansant dans des paysages idylliques ou élyséens, nous répétons volontiers ce que disait Eugène Delacroix célébrant « ces bacchanales, ces allégories dans lesquelles [Poussin] excellait et qu'on

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1925, t. I, p. 265.

ne peut comparer qu'à ces. mèmes sujets quand ils sont traités par les anciens ».

Le Poussin philosophe, qui, entre Titien et Raphaël, laisse de plus en plus pencher la balance en faveur du second, l'interprète des Livres Saints et de l'histoire grecque ou romaine, que les contemporains ont tant admiré et commenté, l'emporte après le voyage de 1640 à Paris, et c'est, en effet, sur les œuvres postérieures à 1640 que nous trouvons surtout des renseignements chez Bellori et Félibien.

On aurait tort cependant de croire que les contemporains, même ceux qui furent les plus zélés champions du classique, aient été injustes pour le génie fougueux et passionné que Poussin montra dans sa jeunesse. Nous n'avons pas inventé le charme puissant des *Bacchanales*. Félibien déjà en parlait avec une juste admiration:

« Ces sujets, a-t-il écrit, travaillés poétiquement, avec ce beau feu et cet art admirable qu'on peut dire si conforme à l'esprit des poètes, des peintres et des sculpteurs anciens, et tant d'autres ouvrages de lui, répandus quasi par toute l'Europe, rendaient célèbre le nom de Poussin¹. »

D'ailleurs je me gardais de donner trop de rigueur à cette distinction des deux périodes. Poussin s'est toujours flatté de varier sa manière suivant la nature du sujet et l'émotion à produire. Vers la fin de sa vie, il semblait revenir aux impressions de sa jeunesse. Ce n'est pas sans des intentions, qui font écho à des pages écrites quelques années avant, qu'au Louvre, dans le grand remaniement qui a suivi la guerre, on a mis en pendants le *Triomphe de Flore*, œuvre de grâce et de libre allégresse, et l'admirable tableau, plein d'une grave et mystérieuse poésie, *Apollon amoureux de Daphné*, que le vieux peintre n'eut pas le temps d'achever avant de mourir. On ne croirait pas que trente-cinq ans les séparent.

Il n'est que juste de reconnaître que le mérite du premier travail d'ensemble fondé sur cette méthode de classification revient à deux historiens allemands, M. Otto Grautoff et M. Walter Friedlaender, qui, presque simultanément, en 1914, ont publié sur Poussin un livre contenant un catalogue raisonné. Celui de M. Grautoff est certainement le plus complet des deux. Nous pouvons prendre son classement pour base provisoire. Un des principaux objets des Poussinistes sera aujourd'hui de voir quels sont les tableaux qu'on peut ajouter, quels sont ceux qu'on doit retrancher à la liste Grautoff et dans quelle mesure l'ordre de ceux qu'on maintient dans cette liste doit être remanié.

^{1.} Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellents Peintres.... éd. de 1725, t. IV, p. 27.

Parmi les œuvres exposées au Petit Palais dont l'authenticité n'est pas, à mon avis, contestable, trois étaient inconnues de M. Grautoff au moment où il publiait son livre. D'autres étaient reproduites dans ce livre, mais



Phot. Anderson

SCÈNE CLASSIQUE AVEC PERSONNAGES DANSANT
(Collection Herbert Cook, Richmond.)

bien peu nombreux étaient ceux qui avaient vu les tableaux eux-mêmes. En revanche, il y avait à l'exposition plusieurs toiles qui ne figurent pas sur la liste de M. Grautoff pour la bonne raison qu'elles ne sont pas de Poussin. Je vais les indiquer tout de suite.

Ce sont d'abord, deux très jolis *Paysages*, l'un sans figure ¹, l'autre *avec une nymphe portant un paon* ². Ils appartiennent tous les deux à la galerie Corsini de Rome, où ils portent traditionnellement le nom de Poussin. En Italie, où les œuvres authentiques du maître qui y a passé sa vie et qui y a

^{1.} No 276; H. 0m50; l. 0m66.

^{2.} No 275. H. $0^{m}26$; l., $0^{m}47$.

eu de son vivant de nombreux admirateurs et amis, sont devenues extrêmement rares, ayant émigré au cours du xviiie siècle en France et surtout en Angleterre, on a trop facilement parfois accepté pour authentiques des productions d'imitateurs italiens ou même flamands. Il y eut à Rome, au xviiie siècle, une académie cosmopolite de paysagistes ayant tous



. Phot. Bulloz RUINES D'UN ARC DE TRIOMPHE ${\color{blue} {\rm AVEC~FIGURES}}$

(Musée de Rennes.)

plus ou moins subi l'influence de Poussin, concurremment parfois avec celle de Claude. D'excellents tableaux sont sortis de ce groupe de peintres, mais il est le plus souvent difficile de faire la part de chacun. C'est le cas des deux toiles de la Galerie Corsini (elles sont évidemment de la mème main). Ni la couleur, plutôt flamande ou hollandaise, ni le rythme du paysage, avec ces troncs d'arbres qui surgissent au ras de la toile presque sans terrain, ni le style des figures dans celui des deux où le paysage s'agrémente d'un petit motif mythologique, d'ailleurs peu intelligible, ne permettent l'attribution à Poussin. L'influence même de Poussin n'y apparaît qu'assez lointaine. C'est plutôt chez Claude qu'on

trouverait des arbres plantés au bord du cadre et s'inclinant avec un balancement de palme: par exemple, on pourrait citer à l'exposition, les grands arbres qui se penchent au-dessus d'un petit temple dans le beau tableau de la collection Holford (n° 125, Lever du soleil dans la campagne romaine). Mais quand je vois un paysagiste, travaillant à Rome (car il s'agit au moins d'un Romain d'adoption), qui trouve le moyen, dans deux paysages différents, d'introduire ces troncs argentés de bouleaux qu'on ne rencontre pas souvent en Italie, j'ai l'impression d'un artiste venant du Nord, Flandre ou Hollande.

La Scène classique avec personnages dansant qui appartient à Sir Herbert Cook a été à bon droit éliminée de l'œuvre de Poussin par M. Grautoff. Dans le catalogue de l'exposition¹, elle n'était d'ailleurs enregistrée — encore était-ce par égard pour le prêteur — que sous la rubrique: « attribué à Poussin ». Un

tableau du Louvre exposé dans une salle voisine. Vue de Monuments antiques de Rome, par Pierre Le Maire, dit Le Maire-Poussin, offrait un terme de comparaison instructif. L'architecture, qui occupe la plus grande partie de la toile Herbert Cook, pourrait être de la main de ce bon disciple « dont le Poussin, dit Mariette, a souvent emprunté la main pour l'architecture de ses tableaux et qui véritablement y excellait 2 ». Quant aux petits personnages qui visiblement ne se relient pas très bien au fond, leur couleur assez claire et assez vive pourrait faire penser à Stella. Ces groupes de figurines s'étagent sur un immense parvis à plusieurs degrés jusqu'aux pompeuses facades qui fer-



RUINES AVEC PERSONNAGES
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

ment la scène. On dirait, suivant le mot de M. Maurice Brillant³, « un vaste ballet de cour ».

Une autre toile, où l'on voit également des personnages épisodiques au pied d'une architecture qui est le véritable sujet du tableau, vient du Musée de Rennes. Elle était inscrite au catalogue parmi les œuvres de Poussin

^{1.} No 286. H. 0m97; l. 1m30.

^{2.} Abecedario, t. IV, p. 204.

^{3.} Dans un vif et spirituel article intitulé: L'Esprit du Paysage français de Poussin à Corot. Correspondant, 25 juin 1925.

sous le titre: Ruines d'un arc de triomphe avec figures 1. Un jeune homme drapé à l'antique, assis sur un bloc de pierre, offre une fleur à une femme vue de dos assise à terre. C'est un ouvrage agréable. Mais aucun Poussiniste aujourd'hui, je crois, n'y verrait la main ni l'esprit du maître 2. Le caractère anecdotique du sujet, le manque de signification des personnages et leurs proportions allongées, la couleur claire et sèche, tout concourt à écarter le nom de Poussin. On peut même, à mon avis, se servir de ce tableau pour résoudre un doute qui subsistait à propos d'une toile très analogue appartenant au Victoria and Albert Museum de Londres (collection Ionides), où elle figure sous le nom de Poussin. Même composition très en hauteur avec des personnages sans désignation précise au pied d'un monument antique. Là, il s'agit de quatre jeunes gens en costume grec ou romain, dont l'un, armé d'un carton, se prépare à dessiner, tandis que les autres regardent ou mesurent des morceaux d'architecture. En dépit de tout ce qui répugne au génie de Poussin dans une telle facon de comprendre un sujet et de composer un tableau, le style de la figure du jeune dessinateur et son type même pouvaient prêter au doute. L'hésitation ne me semble plus permise après une comparaison avec la toile de Rennes, véritable pendant du tableau de Londres. Les deux peintures sont — plus que probablement — de la même main. Certains détails du tableau de la collection Ionides, en particulier le type du jeune homme qui est vu de face, accroupi sur le sol entre deux blocs de marbre, pourraient faire penser à Sébastien Bourdon.

Il y avait à l'exposition deux petites toiles d'un format inusité chez Poussin: l'Apollon et Daphné³ prêté par M. J. Seymour Maynard et la Rébecca appartenant au Musée du Mans ⁴. Ce n'est pas le seul motif de suspicion à leur égard.

La première est une jolie esquisse. Seulement nous attendons qu'on nous montre, de la main de Poussin, une esquisse peinte, ayant ce caractère d'ébauche rapide qui nous plaît aujourd'hui, mais qui ne séduisait guère l'auteur des Bergers d'Arcadie, qui était même contraire à ce que nous savons de ses habitudes de travail. Rien de poussinesque, d'ailleurs, ni dans l'harmonie grise de la couleur ni dans le maniérisme élégant des figures. Je ne sais pas du tout à qui attribuer cette peinture, qui ne manque pas de mérite.

La Rébecca du Mans est certainement beaucoup plus près, pour la com-

^{1.} No 279. H. 0m 97: 1. 0m75.

^{2.} M. Grautoff (t. II, p. 280), l'a d'ailleurs classé parmi les œuvres faussement attribuées à Poussin.

^{3.} No 273. H. 0 m406; 1. 0 m508.

^{4.} No 285. H. 0m58; 1. 0m71.

position et les types, de l'esprit de Poussin. Mais je ne puis voir Poussin dans cette facture sommaire et grossière. Qu'on regarde les pieds et les mains de Rébecca, mal dessinés et mal proportionnés. Rien de tel n'est possible chez Poussin, même dans une petite toile quelque peu négligée. La présence d'un chameau, dont on aperçoit la tête et le cou entre Eliézer et son serviteur à droite, n'est guère non plus dans le goût de Poussin, lequel



APOLLON ET DAPHNÉ
(Collection J. Seymour Maynard, Londres,)

n'a pas prodigué les représentations d'animaux, même là où elles semblaient justifiées par le sujet. Et cela est surtout vrai, s'il s'agit d'animaux exotiques et considérés alors comme peu nobles. Rappelons-nous, à propos du célèbre tableau du Louvre, Le Brun félicitant Poussin d'avoir éliminé le chameau traditionnel de ce même sujet d'*Eliézer et Rébecca*. Poussin a évité aussi de l'introduire dans l'*Adoration des Mages*, où il était pour ainsi dire classique. Qu'est-ce donc que la petite toile du Mans ? Est-ce une copie libre, à l'état d'esquisse, d'après un original perdu de Poussin ? Est-ce un pastiche d'un peintre postérieur, peu raffiné comme exécutant, mais assez bien imprégné de l'esprit poussinesque ?

* *

Parmi les tableaux qu'il me reste à passer en revue, il n'en est pas, selon moi, dont la conception et la composition ne soient authentiquement de Poussin. Mais plusieurs sont des répliques et l'on peut discuter si le maître y a mis la main; l'un n'est même qu'une mauvaise copie, mais copie d'un original perdu. Les plus nombreux méritaient l'attention des connaisseurs, soit pour leur beauté, soit pour les suggestions nouvelles qu'ils nous apportaient. Les uns et les autres se répartissent entre les diverses périodes de la vie de Poussin.

Je me suis efforcé naguère d'élucider la question jusqu'alors très obscure des œuvres peintes par Nicolas Poussin avant son arrivée à Rome. C'était un chagrin pour tous les Poussinistes de ne rien connaître de ce qu'avait produit le grand homme antérieurement à 1624, bien qu'on sût assez, par les témoignages des auteurs, que cette période de dix ans, de la vingtième à la trentième année, n'avait été rien moins qu'inactive. Par une suite d'observations et de raisonnements, j'ai été amené à définir la manière qu'on pourrait appeler pré-romaine de Poussin, au moins dans les années qui précèdent immédiatement le départ pour l'Italie, comme une espèce de compromis entre le style de Raphaël, connu et étudié sur les gravures, et un certain maniérisme issu de la tradition prolongée de l'école de Fontainebleau.

D'autre part, le désir — on a irrévérencieusement envie de dire la manie, — de donner à ses figures l'aspect de statues antiques, n'a pas encore fait son apparition chez Poussin dont ce sera bientôt et de plus en plus un des traits caractéristiques. La copie presque réaliste du modèle vivant se fait sentir dans les nus féminins, particulièrement dans certaines figures vues de dos.

J'ai cru ainsi pouvoir mettre dans la catégorie des œuvres pré-romaines trois tableaux qui se trouvent au catalogue Grautoff, mais auxquels on assignait une date insuffisamment précisée ou nettement postérieure : Bacchus et Erigone, le Narcisse de Dresde et le Renaud et Armide qui fait partie de la collection de Lord Curzon à Keddelstone Hall. J'aurais pu dès lors y ajouter deux ou trois autres toiles dont l'affinité avec celles-là me semblait manifeste. Mais, pour les débuts dans le monde de mon hypothèse, j'estimai sage de me borner à un petit nombre d'exemples typiques. Aujourd'hui,

^{1.} Etudes sur Nicolas Poussin: I. Sur quelques œuvres de la jeunesse de Nicolas Poussin, Gazette des Beaux-Arts, 1921, t. II, p. 81 et suiv.



(Walker Art Gallery, Liverpool.)



l'Exposition du Petit Palais m'ayant permis d'étudier un tableau que l'immense majorité des critiques, pour ne pas dire tous, excepté M. Grautoff, ne connaissaient que par une assez médiocre reproduction, je propose de le joindre à la liste des œuvres immédiatement pré-romaines. Ce tableau curieux et charmant, qui appartient à la Walker Art Gallery de Liverpool, M. Grautoff¹ l'intitule Paysage poétique avec bergers d'Arcadie et le place vers 1630-35, lui découvrant une affinité à la fois pour le paysage et pour la figure de la nymphe assise avec la belle toile de Chantilly où Poussin a représenté Numa Pompilius et la nymphe Egérie. On peut discuter d'ailleurs sur la date de ce Numa Pompilius, que le duc d'Aumale avait acquis avec la collection Reiset. Mais, en tout cas, la belle nymphe de Liverpool qui nous montre les lignes élégantes de son dos en se tournant pour voir les fruits que cueille un berger nu pendu aux grosses branches d'un arbre, ce n'est pas à l'Egérie de Chantilly que je la comparerais, c'est bien plutôt aux suivantes d'Armide dans le tableau de Keddelstone Hall et en particulier à celle qui, debout, vue de dos, développe à nos yeux sa stature entière dans la pose d'un modèle à l'atelier. Comme elle, la nymphe du tableau de Liverpool n'a rien de la nudité héroïque : c'est une gracieuse figure de femme; mais ses formes, rendues avec vérité, ne sont pas celles d'une statue grecque ou romaine: sa taille fine et ses hanches évasées montrent qu'elle n'a pas ignoré l'usage du corset avant de se dévêtir pour le peintre. Le paysage aussi appelle un rapprochement avec ceux du Narcisse de Dresde et du Renaud et Armide de Keddelstone Hall. Non seulement, on est loin du feuillé minutieux et magistral qui caractérise les œuvres de grand style à l'époque du Diogène ou du Polyphème, mais on ne voit pas encore paraître la touche rapide, libre, aérée qui donne tant d'agrément aux frondaisons des premières Bacchanales. L'arbre, où grimpe le berger, a une silhouette noble et imposante; mais son feuillage est traité en masse confuse et opaque, et c'est justement un trait que j'ai naguère signalé dans les œuvres que j'appelle pré-romaines : Bacchus et Erigone, Narcisse, Renaud et Armide. N'est-il pas vrai qu'à cette date le tableau de Liverpool, dont de toute manière la séduction est grande, prend à nos yeux un intérêt singulier? Nous voyons naître ici la poésie si puissante et si neuve de l'idylle poussinesque, le don de peindre une antiquité vivante et naturelle, et nous devinons, dans les acteurs de cette scène encore peu définie, ceux qui seront bientôt les protagonistes des plus belles Bacchanales. les habitants, humains ou divins, de la vraie « Arcadie », créée par le peintre pour être la patrie idéale de son génie.

^{1.} Op. cit., t. II, n° 36. L'état de la peinture est assez mauvais. Une restauration générale, faite en 1908, semble avoir été particulièrement indiscrète pour la figure de la femme dont le buste se montre à droite.

Ces premières *Bacchanales*, pleines d'une mâle et saine sensualité, que Poussin peignit à Rome entre trente et trente-cinq ans, étaient représentées au Petit Palais par trois pièces de choix : la *Scène bachique* de Madrid, la



Phot. Bulloz.
SCÈNE BACHIQUE, PAR N. POUSSIN
(Musée du Prado, Madrid.)

première version des Bergers d'Arcadie, et un tableau entièrement inédit, récemment découvert par M. le vicomte Bernard d'Hendecourt chez un collectionneur anglais, M. D. Horner.

Une nymphe nue, assise de profil dans une pose familière, regarde un satyre couronné de pampres qui lui fait vis-à-vis à l'ombre de deux grands arbres. Celui-ci, altéré par le soleil qui brûle là-bas sur la plaine aperçue entre les branches, se rafraichit en buvant au goulot d'une aiguière que lui tend un enfant nu. Telle est la Scène bachique que le Musée du Prado possède depuis deux siècles¹. Il n'en faut pas

davantage à Poussin pour évoquer la poésie antique, qui jamais encore n'avait été ainsi rendue, si divine et si proche de nous. Et ce peintre, que les plus glacés des académistes voudront plus tard accaparer comme leur patron, peint alors avec une fougue, une liberté de pinceau et une chaleur de coloris admirables.

La version des *Bergers d'Arcadie*, qui appartient à M. le duc de Devonshire, montre la même qualité d'invention et la même verve². M. Grautoff³ place

^{1.} No 265 H. 0 m75 ; l. 0 m61 ; Grautoff, op. cit., t. II, no 53.

^{2.} No 268. H. 1m06; l. 0m838.

^{3.} Op. cit., t. II, no 43.

cette toile, comme la précédente, vers 1630-35 ou 36. Je serais porté à la croire, comme la précédente, sensiblement antérieure. Avec la petite *Bacchanale* du Louvre « à la nymphe endormie » et la *Scène bachique* de Madrid, elle sort



Phot. Bulloz.

LES BERGERS D'ARCADIE, PAR NICOLAS POUSSIN

(Collection du duc de Devonshire, Londres.)

de cette veine abondante et pleine de sève, née au premier contact de Poussin avec Titien. Toutes les trois seraient, à mon avis, des années 1626-28. Voyez comme le paysage ressemble à celui de la *Scène bachique*. Les troncs d'arbres, qui se penchent au-dessus du sarcophage, sont les mêmes qui, avec une inclinaison pareille, faisaient de l'ombre au satyre buveur; et les feuilles

légères qui traversent le ciel sont peintes avec de petits accents ronds pour indiquer les touches de lumière, exactement comme dans le Narcisse du Louvre, où j'ai cru pouvoir reconnaître une des premières peintures exécutées à Rome par Poussin. Enfin, la marche du pinceau dans les chairs et les draperies montre les mêmes empâtements souples et libres que je remarquais tout à l'heure dans la Scène bachique. La différence est surtout dans le sentiment, plus médité, d'une qualité plus rare et plus mystérieuse. L'idée philosophique: « Moi aussi, je fus en Arcadie » n'est certainement pas exprimée avec la gravité et la clarté qui font le mérite singulier du fameux tableau du Louvre, postérieur, si l'on accepte ma classification, d'environ dix ou douze ans. Ici, c'est plutôt une émotion qu'une pensée que le peintre a traduite; mais que cette traduction a de charme neuf et de poésie non encore entendue! Qui a jamais mieux senti et rendu la rencontre soudaine des forces de vie et de jeunesse avec un courant adverse de mélancolie? Quelle trouvaille de l'inventeur des plus belles et des plus expressives compositions que ce mouvement des corps et ce mouvement des arbres dont les lignes obliques s'opposent et se croisent!

Le Paysage avec nymphes et satyres in'était, je crois, connu d'aucun Poussiniste quand M. d'Hendecourt en expédia de Londres une photographie aux organisateurs de l'exposition du Petit Palais, peu de jours avant que le catalogue fût clos. Ceux-ci, au simple vu de la photographie, accueillirent avec empressement le nouveau venu. Ce n'est pas que certaines défaillances un peu déconcertantes ne les eussent frappés. Ils voyaient une telle différence de type, de formes et, pour tout dire, de qualité, entre les figures qui sont en pleine lumière, à droite du tableau, et celles qui jouent ou se reposent dans la pénombre des grands arbres, à gauche, qu'ils pouvaient se demander si la nymphe assise au premier plan, avec son profil dur, et le gros enfant nu, qui batifole lourdement derrière elle, étaient bien de la même main que le charmant groupe du satyre, qu'un autre enfant nu tire par la barbe, et la nymphe pensive, couchée à l'écart sur le gazon, qui annonce, longtemps d'avance, quelques-unes des plus délicieuses créations du génie de Poussin en sa maturité, par exemple, la « Source » dans l'admirable Nourriture de Jupiter de Dulwich. Mais, une fois le tableau arrivé, on l'examina de près et l'on ne put rien noter ni qui révélàt des repeints, ni qui permit un doute sur l'authenticité de l'œuvre. On conclura donc que cette pièce nouvelle à inscrire parmi les Bacchanales de Poussin est un tableau qui contient une figure manquée, deux même avec l'enfant qui accompagne la nymphe, mais que tout le reste est plein de vérité et de poésie. Quel délicieux paysage,

^{1.} No 270. H. 0m96; l. 1m26.

avec ses verdures d'été dont les masses luxuriantes s'écartent pour former une brèche où le ciel bleu apparaît, traversé par le tronc d'un grand arbre! C'est déjà presque un paysage de Corot. Le groupe du petit génie et du satyre présente une ressemblance extraordinaire avec le groupe analogue dans la Scène bachique de Madrid. Le feuillé des arbres est rendu aussi de la même manière, par de petites touches longues qui sont de moins en moins empâtées à mesure qu'elles se rapprochent du contour extérieur et qui finissent en frottis légers tout pénétrés de la lumière du ciel. Je crois le



Phot. Bulloz.

LE PARNASSE, PAR NICOLAS POUSSIN (Musée du Prado, Madrid.)

țableau Horner tout à fait contemporain de la Scène bachique de Madrid et des premières Bacchanales que Poussin peignit à Rome.

Au premier abord, on ne voit pas beaucoup d'affinités entre le *Parnasse*¹, la grande toile qui est une des gloires de l'école française au Musée du Prado, et les *Bacchanales* qui étaient ses voisines au Petit Palais. Mais il ne

1. No 266. H. 1 m43; l. 1 m95. Grautoff, op. cit., t. II, no 8.

faut pas que la différence de l'inspiration nous trompe. Il est tout à fait du mème temps. Tout nous y parle de jeunesse, jeunesse forte et virile de peintre et de poète. Ne cherchons pas ici la fougue des satyres buveurs ni la langueur des nymphes amoureuses. Un jeune artiste qui se sent appelé à être lui-même un grand homme rend un émouvant hommage aux grands hommes du passé qu'il révère. Presque tout est vertical, les arbres ainsi que les hommes groupés autour du dieu, et de cette profusion de lignes droites se dégage une impression de solennité et de hauteur intellectuelle. Mais, au milieu de l'auguste assemblée, une délicieuse figure - Castalie ou Hippocrène — introduit parmi les graves pensers un rappel de la grâce féminine. Au-dessous d'Apollon, elle est étendue, entièrement nue, accoudée sur l'urne d'où coule une eau pure, et sa nudité, aussi pure que cette eau, n'exprime que fraîcheur et jeunesse. Voilà ce qu'invente le jeune Nicolas Poussin, et ainsi, lui, alors disciple passionné de Titien, mais n'oubliant pas son premier culte pour Raphaël, il a le privilège insigne de faire, après Raphaël et en pensant à Raphaël, un Parnasse qui a'est pas aussi imposant que la célèbre fresque du Vatican, mais qui, peut-être, est plus ému et nous touche davantage. Une idée qui appartient en propre à Poussin, qui a beaucoup occupé son esprit et qui lui a inspiré plus tard, après le charmant tableau qu'on appelle l'Inspiration d'Anacréon, un chef-d'œuvre aujourd'hui au Louvre, l'Inspiration du Poète, apparaît ici sous une forme déjà très expressive dans le jeune poète qui, d'un air un péu gauche et rustique, mais plein de ferveur, s'agenouille pour recevoir des mains d'Apollon la couronne de laurier ¹.

La petite toile des *Enfants jouant*, qui était, jusqu'à la vente de l'année dernière, dans la collection du duc de Westminster², se rapporte à la même période. Si on la compare au tableau du Louvre, très analogue pour le format et le sujet, qu'on appelle le *Concert*, on y trouve l'occasion de renouveler les remarques que je viens de faire à propos du *Parnasse* et des *Bacchanales*. Tout en obéissant aux impulsions de sa jeunesse et à son amour d'une peinture franche et chaleureuse, qui le poussent vers Titien, Poussin ne renie pas le noble et pur génie de Raphaël. Il va de l'un à l'autre, quelquefois combinant leurs leçons. Les *Enfants* Westminster sont plus raphaëlesques, plus titianesque est le *Concert* du Louvre; et là, il faut l'avouer, le meilleur inspirateur fut Titien.

^{1.} On peut regretter que la toile de Madrid ait été soumise à une opération de nettoyage un peu rude; — cela explique aussi pourquoi les visiteurs de l'Exposition la trouvaient si différente de la Scène bachique et des Bergers d'Arcadie, lesquels avaient gardé leur patine ancienne; — ce n'en fat pas moins une joie de voir cette admirable composition à côté d'œuvres dignes d'un tel voisinage.

2. N° 274. II. 0°52; l. 0°39. Grautoff, ep. cit., t. II, n° 28.



PAYSAGE AVEC NYMPHES ET SATYRES, PAR N. POUSSIN Collection D. Horner, Londres.



La Mort d'Adonis du Musée de Caen 1 nous conduit un peu plus tard, à la période 1630-1635. La peinture n'est malheureusement pas en très bon état. Mais la composition est une des plus pathétiques que Poussin ait inventées, tout en longueur, toutes les figures prostrées ou tendant vers la ligne horizontale, tandis que, sur un sombre ciel d'orage et de crépuscule, deux blanches colombes, posées au rebord d'un char abandonné, sont les seules notes



Phot. Bulloz.

THÉSÉE A TRÉZÈNE (Galerie des Offices, Florence.)

claires du tableau. On ne peut mieux exprimer la poésie d'un lamento funéraire autour du cadavre d'un jeune dieu. Il est intéressant de noter que Poussin s'est servi d'une disposition presque semblable, pour traduire le deuil chrétien, dans son beau tableau de Munich, le *Christ pleuré* ².

Il est assez délicat d'établir le véritable état civil du *Thésée à Trézène* prèté par le Musée des Offices. Devant le portique d'un temple, en présence

^{1.} No 278. H. 0m48; l. 1m28. Grautoff, op. cit., t. II, no 34.

^{2.} Voir l'article de M. René Schneider, qui a très justement développé ce rapprochement (Gazette des Beaux-Arts, 1919, p. 372).

d'Æthra, sa mère, le jeune Thésée, qui vient d'atteindre ses seize ans, soulève le bloc énorme sous lequel est cachée l'épée de son père Egée, roi d'Athènes. Le groupe d'Æthra qui s'appuie sur l'épaule d'une jeune suivante est une des plus gracieuses inventions de Poussin: un sculpteur semble-t-il, n'aurait qu'à le copier pour en faire un chef-d'œuvre de son art. C'est un des exemples les plus évidents des effets produits par une pratique singulière sur laquelle les biographes de Poussin nous ont donné les témoignages les plus précis, Bellori comme Félibien 1. Poussin modelait en cire de petites maquettes; c'est ainsi qu'il étudiait les figures isolées; puis, les groupant et les manœuvrant sous un éclairage qu'il modifiait à sa guise, il arrêtait peu à peu la composition entière du tableau. Parfois même ces maquettes, avec ou sans un coup de pouce modifiant quelque peu une attitude du corps ou un geste du bras, pouvaient servir à un autre tableau. Quatre-vingts ans plus tard, Watteau n'ira pas jusqu'à se constituer une troupe de petits acteurs modelés en cire, mais il adoptera une méthode du même genre, lorsqu'il puisera dans un répertoire de dessins faits d'avance et sans destination préétablie les figures et les groupes de figures de ses tableaux; et il lui arrivera aussi d'utiliser le mème dessin dans deux ou plusieurs tableaux différents. Le groupe d'Æthra et de la jeune fille se retrouve presque identique dans un autre tableau célèbre, le Moïse sauvé des eaux du Louvre, et nous fournit ainsi un argument, l'un étant daté (1638), pour donner la même date à l'autre.

On sait que ce tableau de *Thésée à Trézène* existe aussi à Chantilly. Il n'y a entre les deux exemplaires que des différences insignifiantes en ce qui regarde la composition è, et ces différences portent sur les bords de la toile, lesquels ont pu être plus ou moins rognés dans l'un des deux tableaux. M. Grautoff les admet tous les deux comme des originaux de la main de Poussin. Le tableau acheté par le duc d'Aumale à la vente Higginson en 1860 a passé par des collections françaises et anglaises au xviire siècle. Celui de Florence fut porté en 1784 sur l'inventaire des collections du Grand-Duc de Toscane. Il est vraisemblable que c'est l'exemplaire de Chantilly que Mariette a vu et dont il fait l'éloge dans son *Abecedario* 3, tout en disant que l'architecture est de Pierre Le Maire, dit Le Maire-Poussin. Nous sommes étonnés que, dans un tableau où l'architecture a tant d'importance, Poussin se soit reposé sur un élève du soin de peindre la plus grande partie de la toile. Cependant les

2. Tableau des Offices: H. 0^m96; l. 1^m27 (Grautoff, op. cit., t. II, n[,] 76). — Tableau de Chantilly: H. 0^m98; l. 1^m 34 (Grautoff, op. cit., t. II, n[,] 75).

3. T. IV, p. 204.

^{1.} La description la plus détaillée de cette méthode se trouve dans la Lettre du Sieur Leblond de Latour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la peinture (1669), passage reproduit par M. Grautoff, t. I, p. 415-6.



LA MORT D'ADONIS, PAR N. POUSSIN (Masée de Caen.)



témoignages sont trop nombreux pour que nous puissions douter que Poussin ait plus d'une fois accepté un tel concours. Cette collaboration, qui n'est plus dans nos habitudes, était alors d'une pratique courante. Si les peintres d'histoire s'en remettaient volontiers pour les fonds de leurs tableaux à des spécialistes de l'architecture ou du paysage, les paysagistes, à commencer



LE TRIOMPHE DE BACCHUS
(Collection de l'Hon. Geoffrey Howard, York.)

par le grand Claude Gellée, confiaient souvent à un camarade la tâche de meubler de petites figures le devant de la scène : on appelait cela « étoffer » un tableau, et les artistes employés à cette fonction étaient des « étoffeurs ».

Bien entendu, lorsqu'un maître comme Poussin se faisait ainsi aider, il ne manquait pas de donner au travail de son élève ces derniers coups de pinceau par lesquels les différentes parties du tableau sont amenées à l'unité et à l'harmonie. On se convaincra des heureux effets dûs à cette opération finale en regardant la toile du Musée Condé. Il y a quelque chose qui fait penser à Corot dans la douceur harmonieuse, et cependant nette et franche,

avec laquelle les colonnes et les arcades du temple se détachent sur le ciel⁴. Il nous paraît plus juste d'en faire honneur à Poussin qu'à Pierre Le Maire.

Personne, je crois, ne contestera la qualité d'original à l'exemplaire de Chantilly. La réplique de Florence étant une bonne peinture, on est tenté de se demander si elle n'a pas été exécutée aussi par Poussin. On sait très bien qu'un tel travail ne plaisait guère à ce grand homme, que l'on sollicitait sans cesse de faire des copies et qui refusait toujours. Mais, comme on voit dans ce que nous avons conservé de l'œuvre de Poussin plusieurs cas d'équivalence, ou peu s'en faut, entre deux exemplaires d'un même tableau, on se dit que, malgré ses répugnances, il a pu parfois céder à certaines pressions plus amicales ou plus impérieuses. Pour ma part, je ne nie pas la valeur de la toile de Florence. On peut même la trouver plus vigoureuse que celle de Chantilly. Mais j'y remarque certaines duretés de coloris dans les figures — par exemple, une opposition exagérée dans les chairs entre les blancs tournés au vert et les roses tirant sur le rouge brique — qui me semblent dénoncer une main de copiste plutôt que celle du maître lui-même. Copie qui d'ailleurs, est d'assez bonne qualité pour qu'on admette qu'elle a pu être exécutée dans l'atelier et sous la direction de Poussin.

Il n'y a aucune question possible à propos du *Moïse exposé* appartenant au Musée de Calais. Nous avons devant les yeux une magnifique composition qui date de 1654 et qui représente la dernière et peut-être la plus belle, en tout cas la plus puissamment classique des peintures que cette histoire de *Moïse* tant *exposé* que *sauvé des eaux* a inspirées à Poussin. Il l'avait peinte pour son ami Jacques Stella, qui en a gravé une belle planche. Le tableau fit partie de la galerie d'Orléans. Il passa ensuite en Angleterre. Où est-il maintenant? A-t-il disparu dans un accident? Est-il simplement oublié, méconnu, dans quelque demeure éloignée? On l'ignore. La toile de Calais est une copie assez rude. Je ne suis pas sûr qu'elle n'ait pas été faite d'après la gravure plutôt que d'après l'original. J'ai l'impression d'une peinture du commencement du xixe siècle, postérieure, par conséquent, à la date après laquelle on perd la trace du tableau émigré en Angleterre.

Le *Triomphe de Pan* et le *Triomphe de Bacchus* sont deux des *Bacchanales* commandées en 1638 par le cardinal de Richelieu, terminées par Poussin l'année suivante.

^{1.} Le rapprochement avec Corot a été indiqué par M. Grautoff, op. cit., t. 1, p. $\cdot 148$.

J'ai essayé il y a quelques années¹ d'identifier les « quatre Bacchanales » dont parlent Bellori et Félibien. Les textes des deux auteurs sont aussi affirmatifs l'un que l'autre sur le nombre de ces peintures; mais la rédaction en est si peu claire que, lorsqu'on passe au détail, on se trouve fort embarrassé. Une autre difficulté vient de ce que le chiffre de quatre Bacchanales semble démenti par un témoignage de grande valeur, celui du fidèle ami et confident de Poussin, M. de Chantelou, dans son précieux Journal du voyage du cavalier Bernin en France2. Le 25 juillet 1665, Chantelou reçoit l'illustre Italien dans sa maison de la rue Saint-Thomas-du-Louvre et lui montre les tableaux qu'il y avait rassemblés, entre autres « quelques copies dont les originaux sont à Richelieu ». Il énumère ces « copies », le Cavalier admire. Mais elles ne sont que trois, dans lesquelles on reconnaîtra, je crois, avec certitude, les compositions que nons appelons maintenant le Triomphe de Bacchus, le Triomphe de Pan et le Triomphe de Silène. Trois Bacchanales et non quatre. Or il est bien difficile d'admettre que Chantelou, voulant posséder les doubles des peintures faites pour le Cardinal, se soit contenté de trois, s'il y en avait quatre à Richelieu.

Cependant il me paraissait impossible de ne pas tenir compte de ce fait que le seul tableau désigné nominativement par Bellori et Félibien dans leur allusion aux peintures de Richelieu est un « Triomphe de Neptune » dont le double ne se trouvait pas chez Chantelou, ou au moins n'a pas été remarqué par le cavalier Bernin. J'en concluais que les trois « Bacchanales » que le visiteur du 25 juillet 1665 vit et admira, étaient, en effet, les seules qui, en bonne mythologie, eussent droit à ce nom, mais qu'un « Triomphe de Neptune » n'en faisait pas moins partie des peintures exécutées par Poussin pour le grand Cardinal. Ce « Triomphe de Neptune », tout le monde s'accorde à l'identifier avec une toile magnifique appartenant au Musée de l'Ermitage. Smith l'intitule, non sans de bonnes raisons, Triomphe de Neptune et d'Amphitrite3; on l'appelle généralement aujourd'hui le Triomphe de Galatée. Si ce « Triomphe de Neptune au milieu de la mer dans un char traîné par des chevaux marins, avec suite et jeux de Tritons et de Néréides », comme dit Bellori, ne relève pas à proprement parler du cycle de Bacchus, il est animé d'une inspiration allégorique et mythologique si pareille que, sans serrer l'étymologie de trop près, on a pris l'habitude de lui donner, comme aux autres, le nom de Bacchanale. Et voilà le chiffre de quatre retrouvé.

Par des chemins plus ou moins différents, M. Walter Friedlaender et

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1921, t. II, p. 93 et suiv., Etudes sur Nicolas Poussin : II. Les Bacchanales de Richelieu.

^{2.} Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1885, p. 63.

^{3.} A catalogue raisonné..., Londres, 1837, t. VIII, nº 237.

M. Grautoff avaient abouti à des résultats analogues, sauf sur une des trois Bacchanales vraiment bachiques. Au Triomphe de Bacchus et au Triomphe de Pan M. Grautoff donnait pour compagnon un tableau de la National Gallery qu'il appelle la Bacchanale avec les deux couples dansants 1. C'est une œuvre très belle. Mais je la crois de date un peu antérieure et sans rapport avec les peintures de Richelieu. M'appuyant sur le texte de Chantelou, je lui ai substitué une autre toile de la National Gallery, le Triomphe de Silène 2.

Il y a d'ailleurs une preuve positive et irrécusable que le Triomphe de Silène faisait partie des peintures exécutées pour le grand Cardinal. Le Musée de Tours possède trois toiles où les auteurs du chapitre sur le Musée de Tours, dans l'Inventaire des Richesses d'art de la France³, MM. Anatole de Montaiglon et Félix Laurent, reconnaissaient des compositions de Poussin, sans d'ailleurs établir de rapport entre ces toiles et les Bacchanales de Richelieu, alors tombées dans l'oubli. « Le désaccord est frappant, disaient-ils, entre la valeur de l'invention... et la faiblesse de l'exécution. La forme est misérable et l'idée pleine de force et d'originalité. » Ce ne sont, en effet, que des copies et des copies très médiocres; mais elles ont pour nous un grand intérêt documentaire et historique, car elles proviennent directement du château de Richelieu. Au moment de la Révolution, elle se trouvaient dans le « Cabinet du Roi » avec les tableaux allégoriques de Mantegna, de Pérugin et de Lorenzo Costa qui, du célèbre Cabinet d'Isabelle d'Este à Mantoue, passèrent entre les mains du cardinal de Richelieu. Dans le partage des saisies révolutionnaires, les œuvres de Mantegna, de Pérugin et de Costa furent envoyées au Louvre, tandis que les Poussin restaient à Tours. Pourquoi cette différence de traitement, si ce n'est que les commissaires Visconti et Dufourny surent faire la distinction convenable entre des chefs-d'œuvre authentiques et de méchantes copies 4?

1. Op. cit., t. II, no 83.

3. Monuments civils, Province, t. V, 1891, pp. 340-341.

^{2.} Nom que j'ai proposé pour cette toile que le catalogue de la National Gallery appelle Bacchanalian Dance et que M. Grautoff (op. cit., t. 11, n° 50) intitule simplement Bacchanal. Smith, il est vrai (loc. cit., n° 213), prétend que ce tableau aurait été peint pour le cardinal Barberini. Mais Smith, bon Anglais, s'embrouille volontiers dans les cardinaux. Ne dit-il pas que les Quatre Saisons furent exécutées en 1660 pour le cardinal de Richelieu, qui était mort depuis dix-neuf ans ? Il le confondait avec son neveu, le duc de Richelieu. On ne sait absolument pas sur quoi Smith se fonde quand il parle du cardinal Barberini à propos du Triomphe de Silène.

^{4.} Voici d'ailleurs le titre que porte un brouillon de la main de Dufourny, retrouvé par M. J.-J. Guiffrey et publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1882, p. 369: « Tableaux originaux choisis pour le Musée central des Arts, tant à Richelieu qu'à Tours et à Orléans, par les cit. Visconti et Dufourny, commissaires

Ces copies n'en portent pas moins témoignage pour les originaux dont elles tenaient la place. Or, les trois toiles du Musée de Tours reproduisent les compositions des trois tableaux de Poussin que nous appelons le Triomphe de Bacchus, le Triomphe de Pan et le Triomphe de Silène. D'autre part, — confirmation non moins précieuse, — elles répondent exactement au texte d'un ouvrage publié par Vignier en 1676 et intitulé Le Chasteau de Richelieu, ou l'histoire des Dieux et des Héros de l'Antiquité, avec des réflexions morales. En dépit d'un titre aussi compliqué qu'ambitieux, le seul mérite de l'auteur est de nous décrire le château salle par salle, avec tout ce qui s'y trouve. Or, quand il arrive au « Cabinet du Roi », sa prose mêlée de petits vers burlesques nous donne le signalement indiscutable des trois tableaux de Poussin dont les copies sont maintenant à Tours. Voici, par exemple, en quels termes Vignier s'exprime au sujet du Triomphe de Silène:

Le tableau qui suit [La Cour d'Isabelle d'Este par Costa] est de Monsieur Poussin qui représente un Banquet de Silène :

Ce mestre-de-camp goguenard,
Monté dessus un léopard,
Fait bien voir avec sa bedaine
Qu'en faisant de fort bons repas,
Il gagnait des combats
Et que son âne et lui triomphèrent sans peine.

Mais Vignier ne nous apporte pas seulement une assurance définitive au sujet du *Triomphe de Silène*. Puisqu'il énumère consciencieusement toutes les œuvres d'art contenues dans le château de Richelieu, c'est à lui que nous allons demander s'il y avait bien quatre *Bacchanales* et si le *Triomphe de Galatée* était du nombre. Or la description qu'il nous fait du « Cabinet du Roi » est très minutieuse, le nombre des tableaux est indiqué d'une façon précise avec la nomenclature et la place de chacun; nous voyons qu'il y a huit tableaux et que, d'ailleurs, les murs n'en pourraient pas recevoir un de plus : les deux Mantegna, les deux Costa et le Pérugin d'Isabelle d'Este et les trois *Bacchanales* « bachiques » de Poussin, celles dont les copies, provenant de Richelieu, sont depuis cent vingt-cinq ans au Musée de Tours.

Le témoignage de Vignier tranche la question : le *Triomphe de Galatée* ne figurait pas parmi les *Bacchanales* de Poussin qui ornaient le Cabinet du Roi à Richelieu. Ce témoignage est d'ailleurs corroboré par un document postérieur. Vers le milieu du xvine siècle, un anonyme écrivit une nouvelle

du gouvernement ». Suit la liste des 5 tableaux d'Isabelle d'Este provenant du château de Richelieu (la page sur les tableaux manque justement à l'Etat général du château de Richelieu, dressé le 4 vendémiaire an 1x par les deux commissaires).

Description du château de Richelieu. Travail sans valeur personnelle, car il n'est guère qu'une copie abrégée de celui de Vignier. Cependant les modifications architecturales et autres introduites dans le château au cours d'un siècle y sont notées; c'est en cela que ce manuscrit, découvert à la bibliothèque de Tours par M. Charles de Grandmaison, méritait la publication que cet érudit en a faite dans les Nouvelles Archives de l'Art français¹. L'anonyme énumère les tableaux du Cabinet du Roi; ce sont les mêmes que Vignier a décrits ².

Mais, dira-t-on, le *Triomphe de Galatée*, si on ne l'avait pas fixé aux murs du Cabinet du Roi, faute de place, pouvait être dans une autre salle du château. L'hypothèse n'a en soi rien d'inadmissible. Malheureusement, Vignier et l'anonyme sont muets là-dessus et cette contre-épreuve négative se poursuit au Musée de Tours: aucune copie du *Triomphe de Galatée* n'y est venue avec les *Bacchanales* de Richelieu³.

Reste donc, pour concilier dans la mesure possible, les témoignages de Bellori et de Félibien avec ceux de Chantelou, de Vignier, de l'anonyme et du Musée de Tours, que le *Triomphe de Galatée* aurait fait partie des peintures exécutées en 1639 pour le Cardinal, mais que celui-ci ne l'aurait pas mis en son château de Richelieu. Peut-être cela explique-t-il que le tableau, qui est depuis plus d'un siècle et demi au Musée de l'Ermitage, ait passé auparavant par trois collections parisiennes, celles de P. Fromont de Brévannes, de Boyer d'Aiguilles et de Crozat. Le *Triomphe de Galatée*, s'il appartint au Cardinal, comme je continue à le croire, n'aurait jamais paru au château de Richelieu et aurait quitté de bonne heure les collections de la famille 4.

A quel moment les originaux de Poussin ont-ils disparu du château de Richelieu pour y être remplacés par des copies? Vignier décrit, mais ne se permet pas d'appréciation critique; malgré des formules eomme celle-ci: « Dans l'autre face, vis-à-vis de ce tableau |celui de Costa|, il y en a un de Monsieur Poussin... », on ne peut savoir s'il a eu sous les yeux des copies

- 1. 1882, p. 223 et suiv.
- 2. On sait que Desmarets de Saint-Sorlin et La Fontaine, auteurs infiniment plus qualifiés que Vignier ou l'anonyme de Grandmaison, ont décrit le château de Richelieu et ses merveilles. Mais Vignier et l'anonyme sont les seuls qui nous donnent un guide complet. Et il n'y a rien à tirer de Desmarets ni de La Fontaine pour ce qui nous intéresse ici.
- 3. Je remercie le conservateur du Musée de Tours, M. Horace Hennion, qui m'a très aimablement facilité cette vérification.
- 1. Les deux *Bacchanales* exposées au Petit Palais n'ont pas une histoire aussi longue. Le *Triomphe de Bacchus* était en 1837 chez lord Ashburnham et c'est de là qu'il passa chez les Carliste. Du *Triomphe de Pan* on ne sait rien avant que le peintre Emile Bernard le découvrît, il y a une quinzaine d'années, à Paris, chez un marchand qui n'était pas des plus en vue.

ou des originaux. Le château de Richelieu fut assez vite délaissé par les héritiers du grand Cardinal. Dès la fin du xvII^e siècle, il était mal entre-



LE TRIOMPHE DE SILÈNE, PAR NICOLAS POUSSIN (National Gallery, Londres.)

tenu. Aussi ne serait-on pas étonné de le voir peu à peu dépouillé de ses trésors au profit de l'hôtel du duc à Paris. Cent ans plus tard, il était dans un tel état de ruine que, même si la Révolution n'avait pas fait son œuvre, il semblait voué à la destruction. Déjà, vers 1730, les *Esclaves* de Michel-Ange avaient été transportés à Paris. Est-ce à cette époque, est-ce plus tôt,

est-ce plus tard que les *Bacchanales* de Poussin quittèrent Richelieu? Tout ce que nous savons, c'est qu'en 1665, elles étaient encore en place, puisque le 25 juillet de cette année, quatre mois avant la mort du maître, M. de Chantelou présentait au cavalier Bernin « quelques copies dont les originaux étaient à Richelieu ». Ces « copies » pouvaient être des répliques faites dans l'atelier de Poussin, sous sa direction, ou même exécutées de sa main ¹. Il n'en ressort pas moins que les premiers exemplaires de ces tableaux étaient alors au château de Richelieu.

Une fois à Paris, ont-ils été vendus dans le courant du xviiie siècle, ou est-ce plus tard qu'ils ont disparu dans les troubles révolutionnaires? On ne saurait le dire. En tout cas, à la fin du xviiie siècle, deux séries des trois *Bacchanales* devaient courir le monde, celle qui appartint au Cardinal et celle que M. de Chantelou montra au cavalier Bernin.

On aurait été heureux de voir les trois compositions réunies au Petit Palais et, même, avec elles, la *Bacchanale* surnuméraire. Ni *Silène* ne put venir de la National Gallery, ni *Galatée* de l'Ermitage. Mais le *Triomphe de Bacchus* et le *Triomphe de Pan* nous permettaient un rapprochement instructif entre une peinture de la suite ayant appartenu à Chantelou et un des originaux qui furent pour un temps à Richelieu.

C'est ici le plein épanouissement de la veine des *Bacchanales*, c'est la maturité du génie, qui ne renie pas la chaleur ni la fougue de la jeunesse et ne fait que les discipliner. Un peu plus tard, son esprit s'orientant vers un art plus grave, plus philosophique, qui va même, parfois, jusqu'à l'austérité, Poussin ne peindra plus les jeux ou les danses des satyres et des nymphes dans les clairières où la nature fait un écho divin aux passions humaines. Ces *Bacchanales*, qui devaient ètre les dernières, on peut croire qu'il leur a donné ses soins les plus attentifs; la commande faite par le grand Cardinal était pour le peintre, naguère encore apprécié des seuls Italiens, la consécration de sa gloire.

Il semble que la vie tout entière de Poussin soit la courbe d'un astre majestueux dans le ciel de l'art, recevant tour à tour la lumière de deux foyers vivifiants, qui s'appellent Titien et Raphaël. Mais cette courbe n'a rien d'une régularité mathématique. Au moment où il travaille pour le

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 1921, t. II, p. 98 Une petite énigme subsiste à propos des copies de Tours : pourquoi sont-elles moins grandes que les originaux dont elles tenaient la place ? Nous ne saurions avoir la prétention de tout expliquer. N'oublions pas cependant qu'il ne s'agit pas de panneaux décoratifs qui doivent remplir un emplacement déterminé, mais de tableaux entre lesquels on peut, sans inconvénient, laisser plus ou moins d'espace.

cardinal de Richelieu, le peintre qui, dans maintes toiles de sa jeunesse, a su continuer et même développer, enrichir, ennoblir la belle tradition de l'idylle titianesque, a déjà donné des gages à une autre beauté, à un idéal nouveau. Au Petit Palais, *Thésée à Trézène* nous offrait un exemple caractéristique d'un art qui semble nourri de deux sources, Raphaël et l'antique, où la composition vise aux vertus propres du bas-relief et où les figures sont construites et modelées comme des statues. Ce *Thésée à Trézène*

appelle le rapprochement avec le Moïse sauvé des eaux du Louvre, pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à la présence, dans les deux tableaux, d'un même groupe, celui de la femme debout appuyée sur l'épaule d'une jeune fille. Un troisième tableau, qui est aussi au Louvre, montre avec ceuxci une parenté non moins étroite: ce sont les célèbres Bergers d'Arcadie. Or, entre ces trois toiles, où la manière sculpturale de Poussin se révèle à l'état le plus pur, et l'une ou l'autre des Bacchanales de Richelieu qui étaient exposées au Petit Palais, il y a des liens qu'on est tenté de ne



TÊTE DE NYMPHE DÉTAIL DU TRIOMPHE DE PAN

pas voir lorsque, laissant de côté la technique, on s'abandonne à l'intime poésie des œuvres. Là, tout est gravité, méditation ou héroïsme; dans les Bergers d'Arcadie, la mélancolie même des réflexions sur la « félicité sujette à la mort » ne saurait altérer le calme des attitudes et des expressions. Ici, tout est allégresse, mouvement, liberté, — tout cela soumis d'ailleurs par le rythme à cet ordre sans lequel il n'est pas pour l'esprit humain de beauté véritable. Là, des lignes verticales et des figures détachées; ici, un lacis savant de lignes obliques, courbes ou brisées et une chaîne de corps, de bras et de jambes aussi enchevêtrés qu'on puisse en voir dans une composition de ce Poussin dont le génie était exigeant sur le clair et l'intelligible.

Mais ces différences sont celles qui émanent en quelque sorte des entrailles du sujet et s'imposent à un artiste soucieux de traiter chaque matière avec convenance. Qui eut ce souci plus que Poussin, qui se flattait volontiers d'avoir en tout moment à sa disposition divers modes de peindre, qu'il comparait à des modes musicaux? Il est donc curieux de le voir, presque en même temps, imaginer le puissant et rude Enlèvement des Sabines, Thésée à Trézène, l'un des plus grecs de ses tableaux, le noble Moïse sauvé, les graves Bergers d'Arcadie et répandre toute la furie dionysiaque dans les Triomphes de Bacchus et de Pan. La couleur, pour lui, a ses modes, comme le rythme: claire et sèche pour les Sabines, fine pour le Thésée, froide ou neutre pour les Bergers d'Arcadie ou le Moïse, chaleureuse et généreuse pour le Triomphe de Pan.

Néanmoins, le satyre nu du *Triomphe de Pan*, penché, presque plié en deux, sur un camarade qui s'est écroulé à terre, accablé par l'ivresse, nous montre un dos musclé comme un beau marbre antique et, par le mouvement de son corps, sinon par la signification de ce mouvement, il ressemble beaucoup au jeune Thésée soulevant le bloc sous lequel gît le glaive de son père et même au berger qui s'agenouille devant la pierre où se lit la fameuse inscription: ET IN ARCADIA EGO.

Mais on dirait que, ramené par son sujet aux souvenirs de sa jeunesse et à l'inspiration de ses premières Bacchanales, Poussin, ici, se permet de prendre quelques libertés avec ce style antique et raphaëlesque dont les Bergers d'Arcadie, le Thésée et le Moïse sauvé sont les parfaits modèles. Il y a bien dans le Triomphe de Pan des têtes au profil taillé dans le marbre et aux yeux de statue: telle, la nymphe, presque divine, qui, montée sur un bouc blanc, rejette d'un beau mouvement son torse en arrière, tandis que sa jambe jaillit des plis de sa tunique avec une autorité si fière qu'on est tenté de lui attribuer, seule entre toutes les jambes nues, je ne sais quelle vertu spirituelle. Mais il y a aussi des figures qui laissent deviner que Poussin n'a pas encore complètement rompu avec le modèle vivant ou, au moins, avec ses souvenirs d'hommes et de femmes observés sur le vif. Voyez la nymphe demi-nue à l'éclatante draperie rose qui, d'une main, empoigne les crins rudes d'un satyre: elle lutte joyeusement avec son adversaire, qui, bien que déjà tombé à terre, se redresse pour lui arracher la coupe qu'elle serre contre sa poitrine. Ce groupe, qui occupe le centre du tableau, est un des morceaux de peinture les plus parfaits que nous ait laissés Poussin, d'une exécution aussi serrée que souple et brillante.

La tête de la nymphe n'a rien d'un profil grec ou romain. Nous reconnaissons un type qui semble assez fréquent chez Poussin depuis les environs de l'année 1630. C'est une femme brune, à l'air aimable et doucement souriant. Dans presque tous les tableaux où elle paraît, elle est vue de profil, et cela permet de constater quelques traits de particularité

individuelle, aussi étrangers que possible à tout type idéal, et qui ont été certainement observés dans la nature, chez une personne sans doute de l'entourage du peintre : un nez mince et long continuant à peu près la ligne du front, des lèvres peu épaisses, une bouche un peu rentrée, un menton assez fort, un profil assez plat, des yeux légèrement bridés et plus rapprochés qu'il ne convient de la racine du nez. En remontant d'année en année dans l'œuvre de Poussin, nous voyons d'abord, que cette femme brune est, à une date peu antérieure, la noble Muse de l'Inspiration du Poète. Quelques années avant, la voilà déjà en nymphe: elle remplit le personnage de la charmante joueuse de luth dans la seconde en date



Phot. Giraudon.

TÊTE DE LA MUSE
DÉTAIL DE L'INSPIRATION DU POÈTE
(Musée du Louvre.)

des Bacchanales du Louvre. A peu près au même moment, c'est-à-dire vers 1630, elle figure au premier plan de cette magnifique composition qu'est le Triomphe de Flore: elle est la délicieuse suivante de la déesse qui, semblable à une de ces figurines de Tanagra dont personne alors pourtant ne soupçonnait l'existence, s'attarde et se baisse pour cueillir une fleur. Enfin, j'incline fort à la reconnaître dans la « Vierge du

Pilier », telle que Poussin l'a peinte apparaissant à Saint-Jacques-le-Majeur (Musée du Louvre)¹.

Ne serait-il pas séduisant de croire que cette femme à qui notre peintre confia des rôles si importants et si divers pendant une dizaine d'années est le modèle qu'il avait alors le plus près de ses yeux — et de son cœur — : sa femme, Anna Dughet, qui avait dix-sept ans quand il l'épousa le 9 août 1630 à San Lorenzo in Lucina et qu'il appelait trente-trois ans plus tard sa « bonne femme ». Il s'inquiétait de la voir dépérir, étant malade luimème, « chargé d'années, …plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis... ». Elle mourut en effet deux ans avant lui.

Ce n'est qu'une hypothèse, je l'avoue. Mais rien de ce que nous savons ne s'y oppose et plusieurs raisons la fortifient. Cette figure féminine aimée ne se montre pas dans les premières Bacchanales, celle du Louvre (Education de Bacchus), celle de Chantilly, celle de Dresde (Vénus endormie), Scène bachique de Madrid, première version des Bergers d'Arcadie. C'est que toutes ces toiles datent de la période 1625 ou 1626 à 1628 ou 1629. Son apparition est exactement contemporaine du mariage de Poussin. Quand nous commencons à ne plus la voir dans les chefs-d'œuvre de la maturité, c'est, sans doute, parce que Poussin s'habitue de plus en plus à créer ses personnages avec ses souvenirs de l'antique et avec son imagination, mais c'est aussi parce que, pour Anna Dughet, la vie a eu bien des fatigues et que sa jeunesse est passée. La « bonne femme » qui fut, jusqu'à ses derniers jours, la fidèle et dévouée compagne d'un grand homme, n'a peut-ètre jamais envisagé les images qu'elle prêta d'elle aux tableaux de son mari que comme un office de l'amitié conjugale. Mais il nous plait de la voir, à jamais pleine de jeunesse, dans le Triomphe de Flore et la Bacchanale à la Joueuse de luth, l'Inspiration du Poète et le Triomphe de Pan.

Pour bien juger, à l'Exposition, des *Bacchanales* de Richelieu, c'est le *Triomphe de Pan* qu'il fallait regarder. Son pendant, le *Triomphe de Bacchus*, que la plupart d'entre nous ne connaissaient encore qu'en photographie, a déçu les Poussinistes. La composition est admirable, bien qu'on n'y voie pas, autant qu'au *Triomphe de Pan*, cette alliance du mouvement le plus déchaîné et de la plus puissante concentration qui nous donne, comme le dit M. Grautoff, le sentiment de toucher un des sommets de l'art de Poussin.

^{1.} Ce serait une raison de plus de repousser, comme je l'ai falt précédemment (Gazette des Beaux-Arts, 1921, t. II, p. 84-86), l'hypothèse de M. Walter Friedlaender, qui voudrait voir une œuvre pré-romaine dans l'Apparition de la Vierge, en dépit du témoignage formel de Félibien, lequel nous dit que cette grande toile a été peinte vers 1630.



LE TRIOMPHE DE PAN, PAR N. POUSSI.



C'est l'exécution ici qui pèche. Elle est exacte, correcte, mais d'une sorte de perfection froide et morte. Il suffit de comparer les deux toiles. On les avait éloignées l'une de l'autre dans les salles du Petit Palais, car le *Triomphe de Bacchus* n'aurait pas pu supporter le voisinage du *Triomphe de Pan*. Voyez dans cette dernière toile la nature morte du premier plan, ces étoffes, ces thyrses, ces vases, ces masques qui justement nous servent, d'après le texte

du Journal du Voyage du cavalier Bernin en France, à confirmer l'identification de l'œuvre¹. La plus intransigeante précision n'y exclut ni la richesse, ni l'éclat de la matière, ni la largeur de la touche. Watteau n'aurait pas fait mieux, s'il avait eu à peindre masques. La seule explication valable, c'est que, d'un côté, nous avons affaire à un original, de l'autre à une copie. Copie excellente, contemporaine de l'original, faite dans l'atelier, peut-être, mais copie tout de même.

Réplique ou original, c'est une des questions les plus difficiles qui se posent devant le Poussiniste. Et elle se pose fréquemment, car Poussin a été



Phot. Giraudon.

TÊTE DE NYMPHE
DÉTAIL DE LA BACCHANALE
A LA JOUEUSE DE LUTH
(Musée du Louvre.)

·très admiré de son vivant, au moins dans ses œuvres postérieures à 1635 ou environ, et, faute des originaux, les amateurs ont voulu avoir des copies.

En ce qui concerne nos Bacchanales, j'ai parlé des médiocres copies qui,

1. Entre parenthèse, cette nature morte du premier plan confirme aussi que le *Triomphe de Silène* est l'une des *Bacchanales* de Richelieu. On retrouve, en effet, dans la toile de la National Gallery une disposition du premier plan très analogue et, en particulier, presque la même étoffe avec les mêmes grands plis cassés; mais l'exécution n'en est pas si belle.

à partir d'une date inconnue, ont remplacé au château de Richelieu les originaux et sont maintenant au Musée de Tours. J'ai parlé aussi de l'excellente suite de répliques que possédait M. de Chantelou. C'est devant le Triomphe de Pan que le cavalier Bernin s'agenouilla en prononçant ces paroles si souvent répétées depuis: Veramente quel nomo è stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore. Cette admiration sans réserve d'un connaisseur qui avait vu en Italie maint chef-d'œuvre de Poussin, jointe à quelques détails du récit de Chantelou, m'avait incliné à considérer comme possible que les deux séries des Bacchanales fussent de la main du maître 1. Le Triomphe de Pan semble avoir été particulièrement admiré; c'est lui, en tout cas, qui a le plus attiré les copistes. En plus de la toile du Musée de Tours, une copie moins sommaire, mais qui, cependant, ne mérite pas plus que l'épithète de médiocre, se trouve au Victoria and Albert Museum de Londres. En revanche, deux autres sont des peintures d'une qualité remarquable: l'une est à Paris, à l'Ecole des Beaux-Arts; la tradition l'attribue à Jacques Stella²; l'autre est en Angleterre, chez le capitaine Archibald Morrison, à Basildon Park.

Tant que l'on ne connut pas la toile découverte il y a une quinzaine d'années par M. Emile Bernard et qui, avant l'Exposition du Petit Palais, n'avait jamais été montrée au public, il semblait légitime de considérer l'exemplaire de la collection Morrison comme un original, comme l'unique original. Telle fut, sans doute, l'opinion unanime des visiteurs qui le virent, en 1882, dans une exposition organisée à Londres. Cette impression admirative, sans arrière-pensée, est consignée en quelques lignes dans l'article que Louis Gonse publia sur cette exposition : il ignorait d'ailleurs, comme tout le monde alors, que l'œuvre eût quelque rapport avec les Bacchanales de Richelieu. Nous aurions eu grand profit à ce que le tableau Morrison figuràt dans les salles du Petit Palais et qu'ainsi une comparaison avec l'exemplaire parisien pût se faire autrement que sur photographies. J'avais insisté plus que quiconque pour qu'on en obtint le prêt. La réponse du collectionneur anglais fut négative.

On peut admettre provisoirement l'opinion de M. Grautoff qui a vu le tableau Morrison en 1913, après avoir examiné tout à loisir l'autre exemplaire chez M. Emile Bernard. La qualité de l'un et de l'autre

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1920, t. II, p. 98.

^{2.} La tonalité générale est plus claire que dans la toile qu'on a vue au Petit Palais. Quelques différences peu importantes sont à noter : entre autres dans la couleur du vase jeté à terre ; il est bleu, au lieu de blanc gris, dans la copie attribuée à Stella.

^{3.} Gazette des Beaux-Arts, 1882, t. I, p. 290.

lui parut telle qu'il n'osa dénier le nom d'original ni à celui-ci ni à celui-là.

Je ferai cependant deux remarques. D'abord M. Grautoff lui-mème, dans son catalogue, a placé en premier le tableau de M. Emile Bernard et celui du capitaine Morrison ensuite, à l'exemple de ce qu'il avait fait, pour les mêmes raisons sans doute, en plaçant le *Thésée* de Chantilly avant celui de Florence. En effet, s'il est une opinion que tout peintre ou tout connaisseur de pein-



BACCHANALE, DESSIN, PAR NICOLAS POUSSIN (Musée Bonnet, Bayonne.)

ture, l'ayant vu, ne pourra soutenir, c'est que le tableau de l'ancienne collection Emile Bernard ne soit pas un original.

D'autre part, l'état matériel de ce tableau nous fournit un argument qui ne me paraît pas négligeable en faveur de la priorité. La toile n'est pas d'un seul tenant. Deux bandes, larges l'une de neuf centimètres, l'autre de vingt-deux, ont été rajoutées et recousues à droite et en haut. Que faut-il en conclure, sinon que le peintre, en commençant, n'était pas encore entièrement fixé ni sur la surface qu'il avait à remplir ni sur la composition qu'il allait y dérouler. Il avait arrêté son paysage beaucoup plus près des figures des danseurs. Il agrandit sa toile parce que, au cours de son travail,

il trouve cette magnifique idée des trois fenètres percées dans la muraille de verdure et s'ouvrant sur le lointain horizon. Voilà une aventure qui arrive à un peintre pour le premier exemplaire d'un tableau, non pour le second.

Mais, dira-t-on, comment expliquer que Poussin n'ait pas pris tout de suite la toile qu'il lui fallait, c'est-à-dire conforme aux mesures qui avaient dù lui être indiquées de la part du Cardinal? Ces mesures n'étaient peut-ètre pas si rigoureuses. Rappelons-nous ce qui s'est passé vraisemblablement pour le *Triomphe de Galatée*. Le tableau paraît bien avoir été commandé avec les autres pour le Cardinal, comme eux destiné au château de Richelieu. Mais faute de place, on ne l'a pas mis dans le Cabinet du Roi, avec les trois *Bacchanales*, ni finalement dans aucune autre salle du château. C'est donc que les instructions données n'étaient pas très précises et qu'une assez grande liberté était laissée au peintre.

Sans parler d'une sanguine conservée à Windsor, quatre dessins, dont l'un est au Louvre, un autre aux Offices et deux dans la collection Bonnat (face et revers du même feuillet), autorisent une hypothèse que je crois intéressante. Ils nous font remonter à une époque où, dans la pensée de Poussin, les deux compositions qui devinrent plus tard le Triomphe de Pan et le Triomphe de Silène n'en formaient encore qu'une. Les éléments caractéristiques de ces deux tableaux s'y trouvent, en effet, mélangés dans un ordre qui varie d'un dessin à l'autre. Partout l'on voit, comme trait principal, le motif de la nymphe soutenue par un satyre et montée sur un bouc, avec la jambe tendue en avant (Triomphe de Pan). Le dessin des Offices y ajoute le satyre portant une outre sur ses épaules. L'un des dessins Bonnat, le dessin à la plume, met au milieu, entre la nymphe au bouc et celle qui barbouille de raisins le terme de Pan, le groupe de deux satyres enlacés qui fait le motif central du tableau de la National Gallery. Tous ces dessins sont d'un format plutôt allongé en largeur; aucun ne montre, même à l'état d'indication, la belle barrière de grands arbres avec ses ouvertures sur le lointain à laquelle Poussin semble n'avoir pensé qu'en dernier lieu.

Cette analyse rapide, qui pourrait être poussée plus avant, suggère deux conclusions. D'abord elle confirme une fois de plus que, contrairement à l'opinion de M. Grautoff, le *Triomphe de Silène* de la National Gallery est bien l'une des *Bacchanales* de Richelieu. Ensuite elle maintient la qualité d'original à l'exemplaire du *Triomphe de Pan* découvert par M. Emile Bernard, c'est-à-dire à celui que Poussin a commencé à peindre sur une toile qui, dans son état primitif, ne permettait pas le développement actuel de la composition, notamment du paysage.

Que sera donc pour nous le tableau de la collection Morrison? On n'a, il me semble, que des raisons de penser qu'il est l'une des toiles faitès pour M. de Chantelou, répliques exécutées ou non de la main du maître, en tout cas excellentes peintures, puisque, ne l'oublions pas, le cavalier Bernin les considéra en 1665 avec une attention qu'il n'aurait sans doute pas accordée à des copies de l'espèce ordinaire. Autant qu'on peut juger sur la reproduction typographique contenue dans le livre de M. Grautoff, j'ai l'impression



FEMME DE MÉGARE DÉCOUVRANT LES CENDRES DE PHOCION
PAR NICOLAS POUSSIN

(Collection du comte de Derby, Knowsley Hall.)

que l'exemplaire du *Triomphe de Pan* que possède le capitaine Morrison ressemble beaucoup à l'exemplaire du *Triomphe de Bacchus* qui fut exposé au Petit Palais. Même correction un peu froide, avec une couleur plus claire et moins fondue que dans le *Triomphe de Pan* de l'ancienne collection Emile Bernard. Les conservateurs du Victoria and Albert Museum ont inscrit sur la copie du *Triomphe de Pan* conservée dans leur Musée que « cette copie a peut-être été faite d'après la toile appartenant au capitaine Archibald Morrison ». Quoi qu'il en soit de sa médiocrité, cette copie ancienne a précisément cet aspect de froideur, cette couleur claire et sèche, qui la rapprochent certainement plus du tableau Morrison que de l'autre version du *Triomphe de Pan*. Enfin je note que le *Triomphe de Pan* Morrison

et le *Triomphe de Bacchus* Carlisle ont la même provenance: tous deux étaient en 1837 chez Lord Ashburnham¹.

* *

Dans tous les tableaux que je viens de passer en revue, le paysage joue un rôle important. Il est admirable dans le *Triomphe de Pan*: on aime à y voir l'indication d'un rythme de la nature associé au rythme humain; c'est une idée que d'instinct reprendra plus tard Corot, qui ne connaissait pas le *Triomphe de Pan*, mais qui, comme Poussin, fut un poète de la danse en même temps qu'un musicien du paysage; dans son célèbre tableau de la *Danse des Nymphes*, les grands arbres dessinent, comme dans le *Triomphe de Pan*, une triple arcade ouverte sur un horizon lointain, pour mieux accompagner, par ce rythme ternaire, les pas des légères saltatrices.

Le paysage, néanmoins, dans ces belles œuvres de la jeunesse et de la maturité, est subordonné à la figure. Il nous reste à considérer quatre ou cinq toiles où c'est, au contraire, le paysage qui prédomine.

Devant des tableaux comme le Paysage avec la femme de Mégare recueillant les cendres de Phocion 2 ou le Paysage avec l'homme étouffé par un serpent, on dit quelquefois que le sujet n'est qu'un prétexte et que le paysage est tout. Ce n'est pas tout à fait exact. Car il y a certainement dans la pensée de Poussin création simultanée et accord complet du thème humain — poétique légendaire, historique ou simplement inventé par le peintre — et des lignes d'un site noble ou riant, idyllique ou tragique. Il suffit de regarder le magnifique et solennel tableau appartenant à Lord Derby pour comprendre comment le geste d'une pauvre femme, fidèle à la mémoire d'un héros et d'une victime, conduira, par la voie triomphale d'une avenue que bordent de nobles piliers de verdure, jusqu'au temple où l'injustice est réparée et la gloire consacrée. C'est, au contraire, dans un paysage accidenté, aux lignes qu'on pourrait presque dire tortueuses, et sous un ciel où la lutte est indécise entre l'ombre et la lumière que Poussin place le drame solitaire de l'homme étouffé par un énorme serpent.

Le tableau de Lord Derby est connu depuis longtemps, au moins par la

2. Exposition, n^{o} 269. H. 1^{m} 145; l. 1^{m} 75 (Collection de M. le comte de Derby, à Knowsley Hall). Grautoff, op. cit., t. II, n^{o} 129.

^{1.} Il existe au Victoria and Albert Museum une copie du *Triomphe de Bacchus* Carlisle, aussi médiocre que celle du *Triomphe de Pan* et tout à fait analogue, ce qui donne à penser que les deux copies ont été faites en même temps, peut-être à l'époque précisément où les deux modèles étaient dans la collection Ashburnham.

gravure et la photographie (car peu nombreux étaient sans doute ceux qui l'avaient vu dans la résidence du Lancashire où il est conservé¹). Le Paysage au serpent est une découverte récente due à un Français qui est aussi persévérant chercheur que fin connaisseur. M. Maurice Magnin, en 1912, a eu le mérite de le découvrir et de l'acheter, tout encrassé, enfumé, méconnaissable, dans une vente qui n'avait attiré personne². Ce fut un des paysages les plus admirés au xvii^e siècle. Il fait le sujet d'un Dialogue des Morts de Fénelon, le dialogue LIII, entre Léonard de Vinci et Poussin,



Phot. Bulloz

PAYSAGE AU SERPENT, PAR NICOLAS POUSSIN (Collection Maurice Magnin, Paris.)

lequel vient tout de suite après le dialogue consacré au *Phocion* du Louvre. Diderot, dans son Salon de 1767, en célèbre les louanges pour en mieux fortifier ses objurgations à Joseph Vernet et à Loutherbourg. Bien que quelques petites figurines du second plan, décrites par Fénelon et visibles sur la gravure de Baudet, aient aujourd'hui disparu, j'estime qu'il faut mettre cette altération au compte des injures du temps et des restaurations consécutives, et je ne doute pas que le tableau retrouvé par M. Maurice Magnin, savamment commenté par M^{ile} Jeanne Magnin dans la *Revue de Bourgogne* ⁸ et

^{1.} Voir dans le Burlington Magazine, avril 1922, mon article Poussin's two pictures on the story of Phocion.

^{2.} Exposition, nº 283. H. 1^m00; l. 1^m73 (Collection Maurice Magnin).

^{3.} Avril 1919, p. 169-174. Un dessin du Musée de Dijon pour le tableau est reproduit dans cet article.

le Cabinet d'un amateur parisien en 1922¹, ne soit l'original peint vers 1650-52 pour M. Pointel.

Le Paysage avec la femme qui se lave les pieds a été découvert encore plus récemment, il y a quelques mois, venant d'Angleterre ². On connaissait bien une toile de ce sujet qui est à Chantilly. Mais, en 1914, M. Grautoff, sans rien savoir du tableau qui a été exposé au Petit Palais, considérait la toile du Musée Condé comme une copie, « copie d'un original perdu », disait-il ³. Ses doutes étaient partagés par de bons juges. L'original est maintenant



PAYSAGE AVEC LA FEMME QUI SE LAVE LES PIEDS
PAR NICOLAS POUSSIN

(Collection Paul Jamot, Paris.)

retrouvé. Outre la jeune paysanne à l'air de nymphe rustique, qui s'essuie les pieds, au bord d'un ruisseau, et la vieille qui, un peu à l'écart, sur le chemin, garde les vêtements, on y voit une troisième figure qui se trouve dans la description de Smith ét qui manque à l'exemplaire de Chantilly. Une tête d'homme imberbe, aux yeux écarquillés, se montre entre les branchages de la haie. Idée très poussinesque, qu'on rencontre dans

- 1. Paris s. d. , t. II, nº 259.
- 2. Exposition, nº 282. H. 1^m 175; l. 1^m 72.
- 3. Op. cit., t. II, no 143.
- 4. Nº 312.

plusieurs *Bacchanales* où le premier plan est occupé par une nymphe endormie¹. D'autre part, la facture plus large et plus ferme, en particulier dans la majestueuse frondaison du grand arbre à droite, confirme l'impression que nous avons bien sous les yeux le tableau exécuté, selon Félibien, vers 1650, pour M. Passart, maître des comptes.

Malgré le caractère familier, presque réaliste, de l'anecdote, ce tableau



PAYSAGE AUX TROIS MOINES, PAR NICOLAS POUSSIN (Musée Ingres, Montauban.)

conserve encore, ne fût-ce qu'à l'état d'allusion, quelque chose qui le rapproche des œuvres de Poussin où la mythologie est associée à certains des grands aspects de la nature. Du *Paysage aux trois moines* toute arrière-pensée antique est exclue, au moins en apparence. Cependant, les petites figures, deux assises et l'autre debout, de ces moines au froc brun, qui se rencontrent en un carrefour de chemins, au fond d'un cirque de hautes montagnes escarpées, n'ont rien d'anecdotique ni de réaliste. Elles nous font penser aux ermites de la primitive Eglise et la solitude fauve du paysage n'aurait pas déplu à Titien pour y mettre un saint Jérôme. Si, comme

^{1.} Entre autres, dans une brillante peinture de la National Gallery (Grautoff, t. II, n° 24).

^{2.} Exposition, no 284. H. 0 m 60 ; l. 0 m 83. Grautoff, op. cit., t. II, no 124.

je le crois après quelques hésitations, le tableau, qui appartenait à Ingres dès 1820 et qu'il a légué au Musée de Montauban, est bien l'original, malgré un aspect actuel un peu trop enveloppé et fondu, il s'agit de la toile qui fut peinte vers 1645-1648 pour le marquis d'Hauterive et que Félibien décrit ainsi:

« Cette solitude qui est chez M. le marquis d'Hauterive, où l'on voit des moines assis contre terre et appliqués à la lecture, ne cause-t-elle pas un certain repos à l'âme qui fait naître un désir de pouvoir jouir d'une tranquillité pareille à celle où l'on croit voir ces religieux dans un désert si paisible et si charmant 1 ? »

Le Lac de Bolsena², si on l'admet comme de la main du maître, se rapporterait vraisemblablement au même temps que le Paysage au serpent et le Paysage avec la femme qui se lave les pieds, c'est-à-dire aux environs de 1650. Avant d'appartenir à l'historien d'art espagnol bien connu Aureliano de Beruete, puis à sa veuve, il a fait partie de plusieurs collections anglaises. Vers le milieu du xixe siècle, Waagen l'a vu chez Lord Northwick, à Thirlestaine House, près de Cheltenham. Il le qualifie ainsi, ce qui est une impression très exacte: « Paysage de très noble composition, mais d'une couleur pâle. Au premier plan, un troupeau de chèvres »³. Cette couleur pâle de l'ensemble et le ton bleuté des feuillages sont, en effet, des traits qu'on remarque tout d'abord et qui tendraient à faire écarter le nom de Poussin. Du reste, M. Grautoff retire au maître ce tableau et le donne à Dughet.

Une circonstance semble venir à l'appui de cette opinion. M. Ernest May possède une toile, d'un quart environ plus petite⁴, qui reproduit, avec des variantes insignifiantes, le tableau de la collection Beructe, et le cadre, qui est ancien, porte l'inscription : G. Poussin, c'est-à-dire Guaspre Poussin ou Gaspar Dughet. De ces deux toiles, il n'est pas douteux que la seconde ne soit la copie et l'autre l'original. Le coloris est plus monté de ton dans l'exemplaire de M. May; tout y est plus sec et plus dur. D'ailleurs, on ne voit pas souvent une copie plus grande que l'original, tandis que les copistes travaillent volontiers à une échelle un peu réduite.

Mais il y a un détail matériel dont la signification est, à mon avis, décisive pour la hiérarchie des deux exemplaires, tout en nous inclinant à penser que Dughet n'est pas l'auteur de l'original. Dans le tableau Beructe, le berger, qui s'accoude sur son bâton au premier plan, a été ajouté quand le paysage était entièrement peint, sans que l'artiste eût réservé sa place. La

^{1.} Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, éd. de 1725, t. IV, p. 150.

^{2.} Exposition, no 267, H. 1^m05; l. 1^m23.

^{3.} Treasures of Art in Great Britain, t. III, p. 205, nº 5.

^{4.} H. 0^m77; 1. 0^m98.

ligne du terrain, qui passe derrière lui, se marque aujourd'hui obliquement sur son visage, un phénomène bien connu ayant fait avec le temps reparaître les dessous sombres au travers des tons clairs qui leur étaient superposés. Or, cette pratique n'a aucune raison d'être chez un copiste. Elle n'est certes pas obligatoire, mais elle est compréhensible chez l'auteur



LE LAC DE BOLSENA, COPIE PAR DUGHET D'APRÈS POUSSIN (Collection Ernest May, Paris.)

original qui n'a pas encore fixé *ne varietur* la place de tous les éléments de sa composition. En fait, c'était une habitude de Poussin dans ses paysages ornés de petites figures. Je l'ai antérieurement signalée tant dans le *Diogène* que dans le *Phocion* du Louvre¹.

D'autre part, la coupe de la composition rappelle plus d'un paysage de Poussin, où l'on voit au premier plan un grand terrain qui se développe entre deux groupes d'arbres à droite et à gauche, ensuite une étendue d'eau et, au delà, sur l'autre rive, des bâtiments étagés devant un horizon montagneux. N'est-ce pas le schéma du célèbre tableau du Louvre, *Orphée et*

Eurydice? En réalité, quand on attribue à Dughet un paysage d'un sentiment aussi manifestement poussinesque, cela veut dire que, pour des motifs d'impression personnelle, on ne trouve pas la peinture tout à fait digne du grand nom de Poussin. Il y a, en effet, des défauts dans le tableau Beruete, quelques faiblesses d'exécution, un peu de sécheresse, un peu de monotonie dans le rendu de l'arbre au feuillage léger qui encadre la composition à droite. Mais, tout bien pesé, non sans avoir incliné tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, je considère le charme idyllique et la simplicité de l'effet, je note les indications sommaires, mais expressives et d'une ingénuité vraiment poussinesque des petits personnages et animaux que l'on voit sur l'autre rive du lac, et je conclus en faveur de l'attribution traditionnelle à Poussin.

L'existence d'une copie contemporaine est un argument qui a sa valeur et, plus encore, si la copie est de Dughet. On ne copiait, sans doute, guère au xvII^e siècle les ouvrages de ce bon disciple. Mais il est très naturel que Dughet ait copié un paysage de Poussin. M. Grautoff, d'ailleurs, ne semble pas avoir remarqué que Waagen n'est pas le seul à signaler ce tableau comme étant de Poussin. Smith en donne une description détaillée et admirative sous le titre : *Un berger faisant boire son troupeau* ¹, en ajoutant que l'étendue d'eau qui occupe le centre de la toile est le lac de Bolsena. Il nous apprend que le tableau était en 1823 dans la collection de Lord Radstock et, en 1837, dans celle de N. Bailie, Esq.

Ayant ainsi essayé, un peu longuement peut-être, d'ajouter quelques remarques utiles à celles que depuis deux siècles et demi et davantage les commentateurs ont accumulées sur Poussin, je terminerai par une phrase de Félibien qui nous montrera qu'en somme le principal a été dit tout de suite : « Je vous ai parlé tant de fois de son intelligence à bien faire toutes sortes de paysages et à les rendre si plaisants et si naturels, qu'on peut dire que, hors le Titien, on ne voit pas de peintre qui en ait fait de comparables aux siens » ².

PAUL JAMOT

^{1.} Op. cit., no 341.

^{2.} Op. cit., t. IV, p. 159.

CHRONIQUE MUSICALE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE: La Naissance de la Lyre, conte antique en un acte et trois tableaux, poème de M. Théodore Reinach, musique de M. Albert Roussel.

E drame lyrique subit indiscutablement une crise morphologique. Il en est aujourd'hui au même stade que le vieil opéra italien à l'époque de la révolution wagnérienne. Certes, le spectacle lyrique ne peut mourir, mais il faut, de toute évidence, qu'il se transforme et qu'il découvre un équilibre nouveau.

L'humanité doit obéir, jusque dans ses divertissements et ses délassements, au rythme des civilisations qu'elle traverse. Nul ne peut se flatter d'échapper, dans le domaine de l'art, aux impulsions secrètes ou avouées de l'activité sociale, scientifique, industrielle ou commerciale.

Le théâtre musical en fait l'expérience en ce moment. Nous vivons au siècle de la vitesse. La lutte pour la vie nous oblige à produire le maximum de travail dans le minimum de temps. Nos minutes sont devenues une monnaie précieuse qu'on ne dépense qu'à bon escient. L'automobilisme, qui nous permet, chaque jour, de remporter d'utiles victoires sur le temps et l'espace, est devenu indispensable à la vie matérielle des hommes d'aujourd'hui: le cinéma, qui est la forme automobile de la pensée branchée sur moteur électrique, ne joue pas un rôle moins important dans la vie intellectuelle de la foule. Consciemment ou non, le public des théâtres souffre de la lenteur des réalisations scéniques.

Dans le théàtre musical, cette souffrance s'aggrave singulièrement. Aux siècles paisibles où l'on pouvait gaspiller sans regret ses loisirs, on écoutait sans impatience une action chantée. Aujourd'hui, beaucoup de braves

gens trépignent d'énervement en entendant un ténor et un soprano échanger des propos prévus avec une lenteur paradoxale, chaque mot, chaque syllabe étant démesurément gonflés, distendus et alourdis par leur support mélodique. Certaines scènes, dont on devine immédiatement la marche et le dénouement, paraissent ainsi insupportables aux spectateurs pressés qui voudraient goûter un plaisir moins languissant et d'un rythme plus vivant et plus vraisemblable.

C'est donc avec une sincérité parfaite et sans le moindre parti-pris de gageure ou de défi que les jeunes musiciens d'aujourd'hui commencent à se détacher du drame chanté et cherchent, dans le ballet, par exemple, accompagné par l'orchestre et les voix, une formule lyrique plus conforme aux aspirations secrètes de leur génération.

La Naissance de la Lyre, l'œuvre lyrique de MM. Th. Reinach et Roussel, que vient de représenter l'Opéra, arrive fort opportunément pour jeter dans cette discussion des arguments nouveaux. Cette nouveauté n'a d'ailleurs rien de téméraire, puisqu'elle date de vingt-cinq siècles. C'est, en effet, en terminant librement un drame satyrique de Sophocle, les Satyres Limiers, que M. Théodore Reinach nous a offert un spectacle lyrique dont la souplesse et la variété ont produit sur le public de l'Opéra l'impression la plus favorable.

L'auteur de la Naissance de la Lyre n'eut qu'à se conformer aux traditions du théâtre grec, en combinant adroitement le chant, la déclamation, la musique descriptive, les chœurs et la danse pour obtenir un harmonieux ensemble, très aéré, sans longueur ni lourdeur, et répondant parfaitement à toutes les objections des amateurs de musique fatigués du genre opéra. Car l'histoire n'est qu'un éternel recommencement.

Dans la Naissance de la Lyre, M. Théodore Reinach a réuni et coordonné plusieurs des légendes qui entourent l'enfance du jeune Hermès. Nous nous trouvons à l'époque où Apollon, qui n'était pas encore le protecteur des poètes et des musiciens, se contentait d'exercer honnêtement son métier de dieu-pasteur. Il tirait un orgueil particulier d'un magnifique troupeau de bœufs qu'il menait paître dans les pâturages Pieriens. Un beau jour, tout le troupeau disparut. Apollon, désespéré, et ne pouvant découvrir la trace du voleur, vint demander secours au vieux Silène, personnage jovial et de bon conseil. Silène réunit aussitôt la troupe nombreuse et trottinante de ses fils, les Satyres malins et futés, qui connaissent les moindres recoins de la forèt. En échange de leur aflranchissement et d'une honnête gratification, il chargera ces subtils détectives de retrouver les bœufs perdus.

Apollon accepte et les limiers se mettent en chasse Ils ne tardent pas à découvrir les empreintes du troupeau volé, conduit à reculons dans une mystérieuse retraite.

Leurs recherches les conduisent au seuil d'une grotte où ils rencontrent

une nymphe irritée qui leur reproche leur insolence. Elle a la garde d'un enfant beau comme le jour, né des amours de Zeus et de la fille d'Atlas. Cet enfant révèle un génie extraordinaire et ses divertissements eux-mêmes sont divins. N'entendez-vous pas les sons ravissants qu'il tire d'un jouet fabriqué de sa main? Il ne faut pas troubler un asile où l'on peut admirer de tels prodiges!

Silène et les Satyres demeurent insensibles à ce beau discours. Une seule chose les intéresse: retrouver le voleur des bœufs d'Apollon, et ils pénètrent dans la caverne. Ils y trouvent le petit Hermès qui leur présente, en



DÉCOR DU PREMIER ACTE, PAR MM. LEGUEULT ET BRIAUCHON

effet, un curieux instrument de musique qu'il a confectionné avec des dépouilles d'animaux. Une peau tendue, deux cornes, une carapace de tortue, des cordes et un plectre lui ont permis de créer un jouet qu'il appelle la lyre et dont il tire des notes émouvantes.

Mais les Satyres n'ont vu qu'une chose : cette peau, ces cornes, sont celles d'un bœuf. Ce luthier génial est tout simplement un voleur de bestiaux. La nymphe s'indigne et le fils de Zeus le prend de très haut. Mais au moment où il va jurer qu'il est innocent, le Maître des dieux, pour lui éviter un parjure, fait s'entrouvrir le fond de la caverne et l'on découvre le troupeau d'Apollon soigneusement caché par l'astucieux gamin.

Confondu, mais non abattu, le petit Hermès explique avec beaucoup de calme qu'il s'est, en effet, approprié le cheptel apollonien pour une raison extrêmement simple : la nymphe ne l'avait jusqu'ici nourri que de lait.

Fatigué de ce régime, l'enfant avait voulu faire l'expérience de l'alimentation carnée. Il avait abattu deux des plus belles bêtes, en avait savouré les plus fins morceaux, et avait trouvé le moyen d'en tirer, par-dessus le marché, le bel instrument sur lequel il avait pu chanter sa reconnaissance.

Apollon entre dans une grande colère en apprenant ce méfait, mais le charme de la lyre le trouble profondément. Il pardonnera le larcin si le voleur lui fait don de sa découverte. Le petit Hermès y consent, mais, comme il sent déjà poindre en lui sa vocation de dieu du commerce, il trouve le moyen d'obtenir d'Apollon, non seulement son pardon, mais l'abandon complet de ses droits sur le reste du troupeau, car, comme l'affirme ce jeune gastronome qui ne sera jamais patron des végétariens, quand on a commencé à goûter aux délices de la chair, on ne peut plus y renoncer.

Ainsi, par une ironie singulière du destin, un dieu riche s'est ruiné pour se consacrer à l'art et un dieu pauvre s'est enrichi en abandonnant l'art pour le commerce.

Prophétique avertissement pour ceux qui voient dans la musique une mystique religion et pour ceux qui la considèrent comme une profitable industrie.

Cette légende est contée avec une simplicité et une sorte de bonhomie fort savoureuses. Apollon, Hermès, Silène et les Satyres ne se croient pas tenus de s'exprimer avec grandiloquence. Seule, la nymphe est un peu moins familière, mais il ne faut pas oublier qu'elle est incarnée par M^{lle} Delvair et que le rôle doit rendre hommage aux traditions de haute dignité de la Maison de Molière. Le tout forme un spectacle à la fois poétique et souriant d'un accent très particulier.

La partition de la Naissance de la Lyre a été écrite par M. Albert Roussel. On sait quelles sont la probité et la dignité de style d'un tel artiste. D'année en année, M. Albert Roussel, esprit scrupuleux et inquiet, oriente différemment sa sensibilité. Du Festin de l'Araignée à Padmavati, de Padmavati à sa Symphonie et de sa Symphonie à la Naissance de la Lyre cette poursuite émouvante de la vérité qui se dérobe, n'a cessé de forcer l'estime des musiciens. Bien que cet avis ne soit pas généralement partagé par les critiques d'aujourd'hui, j'estime pour ma part que M. Albert Roussel n'a pas encore trouvé la véritable formule technique capable de traduire avec exactitude son rève de poète et ses aspirations de penseur. Son vocabulaire musical ne correspond pas à la richesse de sa vie intérieure.

Dans la Naissance de la Lyre, il a eu l'intelligence de ne pas sacrifier à un hellénisme de pacotille ni à une érudition rébarbative où l'emploi systématique des modes disparus créerait un style artificiel. Il s'est contenté de donner à sa musique une teinte générale de mythologie pastorale fort agréable. Son orchestre manque peut-ètre un peu de couleur et ses rythmes, d'invention, mais cette œuvre nouvelle marque, dans la carrière d'Albert Roussel, un effort extrêmement sympathique vers la simplicité d'expression

et vers l'émotion directe obtenue en dehors de toute préoccupation d'opportunité et des modes philologiques.

Le succès de la Naissance de la Lyre a été très franc et très mérité. La décoration de l'ouvrage, conçue dans la tradition de Bakst est fort adroite. Les paysages y sont traités, non pas en trompe-l'œil, mais dans un esprit décoratif, où les taches de couleur et les volumes éveillent des suggestions délicates au lieu d'imposer des réalisations étroites et arbitraires. Il arrive un moment où, dans la légende, l'imprécision de l'architecture panoramique est infiniment plus persuasive que les constructions les plus minutieuses.



Phot. Vizzavona.

DECOR DU DEUXIÈME ACTE, PAR MM. LEGUEULT ET BRIAUCHON

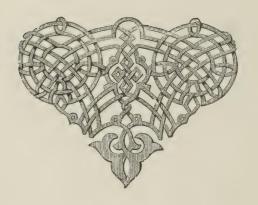
L'ambiance de ces décors permet à l'imagination les plus grisantes évasions.

On a fait appel, pour régler les danses, à M^{me} Nijinska, ex-maîtresse de ballet de M. de Diaghilew. On connaît les qualités et les défauts de cette animatrice qui abuse un peu des solutions théoriques et de la documentation des musées. Elle a composé ici quelques groupes fort beaux et quelques frises inoubliables. Mais c'est un postulat un peu hardi que de nous faire admettre que des nymphes rustiques vaquant paisiblement à leurs occupations quotidiennes ont pour seule préoccupation celle de reproduire fidèlement, en « prenant la pose », les attitudes savantes et complexes qu'inventeront plus tard, en pensant à elles, un potier ou un ciseleur de génie. Ces danseuses sont perpétuellement détachées des flancs d'un vase et s'offrent trop complaisamment à l'objectif d'un photographe invisible. Mais

cette réserve faite, il faut louer l'intelligence et l'ingéniosité chorégraphiques de la transfuge des ballets russes et la grâce de $M^{\rm lle}$ de Craponne à qui elle a réglé quelques pas charmants.

L'interprétation vocale est excellente avec MM. Rambaud et Fabert et M^{lle} Marcelle Denya. Et Philippe Gaubert a conduit la représentation avec son habituelle autorité et son confraternel dévouement.

EMILE VUILLERMOZ



BIBLIOGRAPHIE

Collection Orbis Pictus, éditions françaises. Paris, Crès, 1922-1924. In-8 ill. — 1. Otto Weber (trad. Taboulet). — L'art hittite, 18 p., 48 pl.

2. C. EINSTEIN (tr. Burgard). — La sculpture africaine, 32 p., 48 pl.

3. Othon Burchard (tr. Taboulet). — La petite sculpture chinoise, 12 p., 48 pl.

4. Florent Fels. — Les vieilles tapisseries françaises, 14 p., 48 pl.

e ces quatre albums, le plus intéressant et le plus nouveau pour la majorité des lecteurs est sans doute celui qui est consacré à l'art hittite. Il est vrai que ce terme collectif embrasse des productions bien différentes d'époque, de style, et probablement de nationalité, et qu'un triage sérieux reste encore à y instituer. On n'en sera pas moins heureux de trouver réunis ici pour la première fois tant de morceaux peu connus — parfois même inédits — des fouilles de Boghazkeui, de Sendjirli, de Carchémis et autres lieux. On apprend avec plaisir que M. Weber prépare une publication plus étendue sur le même sujet. Puisse-t-il réussir à y apporter un peu plus de clarté que dans sa préface actuelle, où il semble pécher parfois par panhittitisme, si j'ose dire: je ne crois pas, par exemple, que beaucoup d'orientalistes admettent avec lui que les Assyriens sont des « Hittites babylonisés ¹ ».

Les spécimens d'art nègre réunis par M., Einstein proviennent de régions très diverses de l'Afrique: Yoruba, Bénin, Cameroun, Congo. Leur époque est presque toujours indéterminée, et l'éditeur avoue de bonne grâce que la chronologie et mème l'ethnologie de l'art africain sont encore à l'état de chaos. Les bronzes trop fignolés du Bénin (il y en a de charmants, pl. 6 par exemple) sont suspects

d'influence étrangère; les sympathies exubérantes de M. E. vont plutôt à des œuvres brutales, mais sincères, comme ce masque d'un Ekoï (p. 11) ou les sculptures « protocubistes » du Cameroun. Tel vase, supporté par deux figures accroupies (pl. 17), fait penser à une coupe grecque archaïque; tel cavalier haut perché (pl. 4) à une pièce d'échecs médiévale. Malgré beaucoup de verbiage, le commentaire de M. E. est fort instructif, parfois même amusant, grâce à l'assaisonnement du folklore africain.

La petite sculpture chinoise a eu une valeur d'art indépendante pendant les dynasties Han, Wei, Tang et Soung (200 av.-1200 ap. J.-C.) 1; plus tard elle n'est que le reflet de la sculpture monumentale. C'est donc surtout à ces époques que M. Burchard a emprunté ses exemples; les uns sont des objets d'usage, d'autres des bibelots funéraires; la matière est le jade ou son succédané la porcelaine, le bronze ou son succédané la terre émaillée. La série des animaux stylisés ou traités dans un esprit naturaliste offre des pièces admirables; il y a notamment des têtes de chevaux (époque Han) qui font penser à Phidias. L'esclave emmitouflée (pl. 13) ne serait pas déplacée parmi les Korai de l'Acropole et quelle merveille que le petit chien du Musée de Munich (pl. 9)!

Le 4° album ne vaut que par ses planches; encore ne sont-elles pas toutes très lisibles, et qu'est-ce que la tapisserie sans la couleur? Le texte, pour lequel on a cru devoir se passer de traduction, offre des exemples trop nombreux de charabia et d'inexactitude ½; le titre même ne correspond pas au contenu, car il s'agit non des « vieilles » tapisseries françaises en général, mais des plus anciennes du xivª au xviº siècle (tenture de l'Apocalypse, dame à la Licorne, histoires de la Vierge et de Clovis).

T. R.

15*

^{1.} Pourquoi écrire (constamment) Halys par deux L? L'objet reproduit à la pl. 44 est-il un chapiteau, comme il est dit p. 14, ou une base de colonne (p. 18)? Les curieuses colonnettes ioniques de la pl. 16 (Iasilikaia) méritaient une mention spéciale.

^{1.} P. 6, dernière ligne, au lieu de Han, lire Tang (il s'agit d'une œuvre de 649 ap. J.-C. !).

^{2.} P. 7: « quand les Anglais évacuèrent Paris et la France devant l'armée victorieuse de Jeanne d'Arc(!) ».

W. COHN. — La sculpture hindoue. Trad. Paul Budry (Collection: Les Arts de l'Orient). Paris, Crès, s. d. In-8. 80 p. et 170 pl. hors texte.

a chronologie des monuments de l'art hindou est encore si mal établie qu'il est impossible d'écrire une véritable histoire d'aucune de ses branches, et en particulier de la sculpture, si intimement liée d'ailleurs à l'architecture. On sera néanmoins très reconnaissant à M. W. Cohn de l'esquisse qu'il a donnée de ce sujet dans les 50 premières pages du présent volume, où il passe en revue, en suivant autant que possible l'ordre des temps, non seulement les principaux monuments brahmanistes, bouddhistes, jaïnistes de l'Inde propre et d'Orissa, mais ceux du Dekkan, de la pointe Sud et des « colonies » hindoues: Ceylan, le Cambodge (Angkor) et Java. Les thèses historiques de M. Cohn et ses jugements esthétiques ne rallieront pas tous les suffrages; par exemple, on peut trouver qu'il a trop rabaissé le mérite et l'influence de l'art hellénisant de Ghandarva, qu'il s'exagère parfois la valeur d'art de certaines images grouillantes, dont la folie est d'autant plus agaçante qu'elle est méthodique, je veux dire disciplinée par des traditions théologiques rigoureuses, qu'il aurait pu se dispenser de reproduire et de louer pas mal de figures obscènes, et qu'il se fait tort à lui-même en qualifiant l'école du goût (lequel?) « d'école de l'étroitesse et de la petitesse humaines ». A part ces réserves, et le français pénible, souvent incorrect du traducteur, on ne peut que rendre hommage à la solide èrudition de cet ouvrage et surtout aux 170 planches en simili, empruntées aux meilleures sources, où défilent sous nos yeux, dans d'excellentes reproductions, les œuvres les plus intéressantes de cet art encore peu connu, dont plusieurs frisent le chef-d'œuvre 1. Ce livre comble une lacune et ne devrait manquer dans la bibliothèque d'aucun fervent de l'histoire de l'art.

T. R.

Percy Brown. — Indian Painting under the Mugals. Oxford, Clarendon press, 1924. Grand in-8°, 204 p., 72 planches.

a peinture qui a fleuri à la cour des Grands Mogols, successeurs de Babour (1526-1707), est persane par ses origines, indienne par sa greffe, son caractère définitif et la nationalité de la plupart de ses artistes. C'est dans toute la force du terme un art de cour, qui ne traite guère que le portrait officiel, des scènes de cérémonies, de cortèges et de chasses, incidemment des arbres, des plantes, des animaux, jamais de sujets religieux. Les dimensions des « tableaux », ordinairement sur papier, ne dépassent pas en général la grosse miniature, et c'est pourquoi les œuvres subsistantes de cette production de deux siècles se trouvent surtout dans des bibliothèques d'Orient et d'Occident, dont plusieurs (celle de Rampour par exemple) ne sont pas d'un accès facile. On n'en sera que plus reconnaissant à M. Percy Brown d'avoir enrichi son excellent ouvrage d'un grand nombre de planches à échelle voisine de celle des originaux, souvent en couleurs, et qui permettent d'apprécier en connaissance de cause le réel mérite de cet art, assurément défectueux sous le rapport de la perspective et du mouvement, parfois d'un faire un peu minutieux, mais si remarquable par la finesse du dessin, la richesse délicate de l'ornement, la fidèle reproduction des types et des visages, l'amour de la nature et l'éclat du coloris. Il y a telles pages, comme l'Homme mourant d'Oxford (pl. 50), l'Éléphant turbulent de Calcutta (pl. 56), la *Procession* de Rampour (pl. 31), les Prêtres en conseil de Calcutta (pl. 51) qui ne sont pas indignes du nom de chefs-d'œuvre, et quel délice encore que le Faisan de la collection Maurice de Rothschild (pl. 54) ou le Platane aux écureuils de la bibliothèque de l'India office à Londres (pl. 15)! Le texte de l'ouvrage, dans ses chapitres historiques et techniques, n'est pas moins bien venu que l'illustration; il ne peut manquer de trouver de nombreux lecteurs en France où à en juger par la liste des collections privées dressées par M. Brown (p. 200), la miniature « mongole » est au moins aussi recherchée qu'en Angleterre et aux Indes.

^{1.} L'emplacement géographique des œuvres devrait être mieux défini, soit dans la légende, soit dans le commentaire. Par exemple, le lecteur n'est pas obligé de savoir où se trouve Sarnath, d'où vient le merveilleux chapiteau aux lions (d'Açoka).

COOMARASWAMY (Ananda K.). — The treatise of Al-Jazari on automata. Boston, 1924. In-4, 23 p., 8 pl. en phototypie (Museum of Fine Arts, Boston, Communications to the trustees, VI).

l'acquisition à Constantinople d'une vingtaine de feuillets d'un manuscrit arabe à miniatures, contenant le *Traité des Automates* d'Al-Jazari, traité écrit en 1206 pour le Sultan Ortocide d'Amida Mahmoud al-Malik as-Salih.

Ce manuscrit est devenu cèlèbre parce que le Dr Martin le croyait de la fin du XIIº siècle et le plus ancien manuscrit arabe à miniatures qui nous fût parvenu; les feuillets recueillis par cet érudit furent dispersés à travers l'Europe et l'Amérique et ont été presque tous reproduits, dans une foule d'articles dont M. Coomaraswamy donne une bibliographie détaillée. Neuf de ces feuillets sont aujourd'hui à Boston (six au Musée, un au Fogg Museum, un chez le Dr Paul Sachs et un au Musée Gardner); nous devons être reconnaissants à M. Coomaraswamy d'en avoir reproduit huit dans sa brochure (le feuillet de Mrs. Gardner lui étant sans doute demeuré inaccessible).

Par contre, nous regretterons que notre auteur se soit arrêté en si beau chemin; pourquoi ne pas reproduire aussi les dix autres feuillets publiés à droite et à gauche (en gènèral dans des ouvrages peu accessibles) et dont nous aurions bien voulu trouver ici les images, même en petite dimension?

J'ai moi-même, en 1913 (Catal. d'une collection de miniatures appartenant à Léonce Rosenberg, pp. 35-36, pl. XVII) reproduit une de ces miniatures, avec une liste — la première qu'on ait donnée — des possesseurs actuels des feuillets. M. Coomaraswamy n'a pas connu mon travail, pas plus qu'il n'a connu le catalogue de la vente Engel-Gros (Paris, 30 mai 1921, nº 243) où est reproduit le feuillet qu'il a éditè à la pl. V de sa brochure. « On assure, dit-il, qu'il y a deux feuillets chez M. Stoclet à Bruxelles et deux chez M. Berenson, à Florence. » Etait-il impossible à M. Coomaraswamy d'arriver sur ce point à une certitude?

S. DE R.

Adolph Donath. — **Technik des Kunstsam**melns. Berlin, Richard C. Schmidt, 1925, In-8, VIII-234 p.

et élégant petit volume est le 28° d'une série de monographies à l'usage des amateurs, série dans laquelle M. Donath avait déjà traité de la *Psychologie du* collectionneur. (Les autres volumes sont consacrés aux médailles, porcelaines, meubles. dentelles, autographes et autres spécialités),

L'auteur a brodé, autour de 120 illustrations choisies avec discernement, deux cents pages d'agréables anecdotes sur les collections et collectionneurs modernes. Il a eu le bon esprit de ne parler que de personnes et d'œuvres qu'il a pu connaître lui-même et il insiste surtout sur les amateurs allemands de ce dernier demi-siècle. Il a su éviter ainsi bien des lieux-communs et plus encore d'inexactitudes. Le chapitre sur les rapports des artistes et des amateurs et celui sur les falsifications d'objets d'art sont instructifs et, sur bien des points, nouveaux. Dans la légende de la figure 81, Argentéuille pour Argenteuil nous surprend sans nous satisfaire.

S. DE R.

Ernest Kühnel. — Maurische Kunst (Die Kunst des Ostens, IX). Berlin, Cassirer, 1924. In-8, viii-76 p., 155 pl.

uoique l'art mauresque soit proprement l'art du Maghreb, c'est-à-dire de l'Occident, il serait regrettable que les édi-📞 teurs de cette collection orientale lui eûssent refusé une place dans leur série d'albums, car celui-ci est certainement un des mieux réussis. Le savoir de l'auteur n'est peut-être pas toujours de première main, et l'on est heureux de voir dans sa bibliographie le grand nombre d'ouvrages français qu'il a largement utilisés, mais on sent partout la réflexion personnelle, et c'est un goût exercé qui a présidé au choix des 150 excellentes planches, reproduisant des documents photographiques de premier ordre, en partie inédits. Le texte introductif comprend: 1° un précis, un peu long, de l'histoire du Maghreb (États barbaresques) et de l'Espagne musulmane; 2º une étude succincte, mais claire et bien fournie d'exemples, des différentes branches de l'art musulman dans ces contrées, où son développement a suivi une marche parallèle: architecture religieuse et civile, avec ses accessoires (stucs, bois découpés, sculpture, peinturemurale, céramique, tissus, ivoires, cuivre), décor ornemental; 3º un aperçu du style mudejar (Maures au service de l'Espagne chrétienne) 1 et barbaresque. Une douzaine de pages est consacrée au commentaire des planches, avec renvoi, le cas échéant, à des ouvrages spéciaux. Bref, un joli et bon livre, qui peut être recommandé non seulement aux hispanisants, mais aux curieux, de plus en plus nombreux, qu'intéresse l'art indigène. encore très incomplètement exploré, de nos possessions africaines.

T. R.

STENDRAL. — Histoire de la peinture en Italie, texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Paul Arbelet. Paris, Ed. Champion, 1924, 2 vol. in-8 de CXLI-393 et 555 p.

de l'histoire littéraire que de l'histoire de l'art. L'éditeur du texte, M. Paul Arbelet, nous donnait récemment, chez Calmann-Lévy, un substantiel volume sur L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal. Voici cette fois, l'ouvrage lui-même de Stendhal, Dans l'introduction et l'avant-propos bibliographique et critique, M. Arbelet nous fournit mille détails piquants sur la rédaction et l'impression de cette Histoire qui est moins une œuvre originale qu'une adaptation de Lanzi, de Vasari, d'Amoretti (pour Léonard) et de Con-

1. L'importance de l'art chrétien sous la domination islamique (art mozarabe) est indiquée, mais non développée, si ce n'est en ce qui concerne les États barbaresques (p. 60) où il y a aussi une forte influence turque. Il y a quelque injustice à prétendre (p. 63) que les essais de relèvement de l'industrie d'art indigène en Algérie et en Tunisie n'ont donné aucun résultat, mais il est exact qu'elle devrait ètre fécondée par un retour à l'ornement mauresque.

divi (pour Michel-Ange)... Ces plagiats n'empéchèrent pas le *Journal des Débats* du 6 mars 1818 de trouver comme principal mérite au livre, de contenir « bien peu de phrases que l'on se rappelle avoir vu ailleurs »!

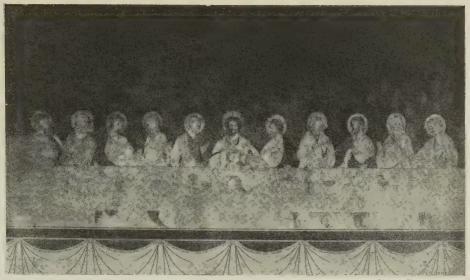
L'édition originale de 1817 est rare et recherchée; les bibliophiles la paient couramment 700 et 800 francs et un exemplaire non cartonné vaudrait bien plus encore. On connaît plusieurs tirages du titre, deux à la date de 1817 (la deuxième avec le nom de *Beyle* en toutes lettres sur le titre), une datée de 1825 et une de 1831. L'édition Michel Lévy de 1854 est d'une incorrection remarquable; celle que nous donne M. Arbelet, aussi minutieusement préparée dans le détail qu'élégamment présentée, satisfera les lecteurs les plus difficiles.

S. DE R.

MARGHERITA NUGENT. — Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni. 1 vol. in-8 de 407 pages, un titre et 150 fig. San Casciano, Val di Pesa, Società editrice toscana, 1925.

₹e beau volume, à la nombreuse illustration, nous a permis de revivre les journées inoubliables passées, voici trois ans, à cette exposition de Florence qui, sur la peinture italienne des xvIIe et xvIIIe siècles, a fourni de précieuses révélations et permis de rectifier bien des erreurs. L'auteur a su éviter de donner une copie réduite du grand ouvrage de Ojetti, Dami et Tarchiani sur le même sujet. M^{11e} Nugent se contente d'être le plus aimable des guides. Elle nous fait visiter l'exposition, salle par salle, en analysant et en commentant chaque tableau. Ses jugements, exprimés avec simplicité et sans affèterie, indiquent, outre un savoir sûr, des qualités de discernement. Seul. un sentiment national, du reste parfaitement respectable et d'autant plus compréhensible chez une Triestine, la pousse parfois à de menues exagérations.

G. R.



Phot. Ch. de Wilde.

LA CÈNE, PEINTURE MURALE. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV° SIÈCLE (Abbaye de la Biloke, Gand.)

PEINTURES MURALES DU XIV° SIÈCLE

DÉCOUVERTES A GAND

à la façon d'exposer le renouvellement du style occidental à la fin du Moyen-Age. Le style des temps modernes s'inaugurerait dans les œuvres aussi réelles que vivantes du grand maître Giotto. Au cours du xive siècle, le renouveau se serait répandu à travers la France et, tout à la fin du xive siècle, il aurait pénétré jusque dans les anciens Pays-Bas. On ne s'est pas fait faute de tirer de cette théorie des corollaires fort importants. La peinture des anciens Pays-Bas n'aurait été, avant le xve siècle, qu'un balbutiement informe d'artisans provinciaux, s'évertuant à parler la langue de ceux qui, bien longtemps avant eux, seraient parvenus à s'exprimer avec ampleur et élégance. Et seul le contact suivi des artistes septentrionaux, sortis enfin de chez eux, avec l'art international formé en Italie et stylisé en France, aurait permis à ces artistes de développer leur caractère autochtone et de l'exprimer avec tant d'assurance et de maîtrise qu'ils imposèrent leur style « réaliste » à toute l'Europe occidentale.

Le défaut de connaissances synthétiques sur la peinture flamande avant xu. — $5^{\rm e}$ période.

le xv^e siècle nous portait à accepter cette manière de voir. Celle-ci n'est pas établie sur des faits précis. Seulement, elle a pour elle sa logique serrée.

Il me semble qu'un jour il faudra la reviser. Les documents écrits nous ont conservé une grande quantité de témoignages d'où surgit l'image d'une vie artistique intense dans les Pays-Bas au XIII^e et au XIV^e siècle. Il nous reste, de plus, des vestiges assez importants de la peinture flamande d'avant le xV^e siècle. De tout cela on pourrait tirer des conclusions plus favorables aux artistes septentrionaux. Le nombre restreint des vestiges conservés n'infirmerait aucunement ces conclusions. C'est la valeur intrinsèque de ces vestiges qui s'impose à notre entendement.

J'ai l'impression très nette qu'une étude synthétique pourra nous convaincre que l'art pictural de la fin du Moyen-Age dans les anciens Pays-Bas n'était nullement entaché de toutes les insuffisances d'un art jeune et tàtonnant, qui cherche sans cesse l'appui d'exemples.

Cette impression, je la tiens, en partie, de l'examen d'un des plus intéressants vestiges de l'art flamand d'avant les van Eyck: les fresques de la *Biloke* de Gand. L'étude de ces fresques nous fournira l'occasion de montrer qu'il ne faut pas attacher trop de crédit à la thèse jusqu'ici communément admise de l'infériorité de l'art septentrional au xive siècle.

La restauration d'une partie de l'abbaye de la Biloke, en vue de l'installation des collections du musée local d'archéologie, vient de mettre au jour une grande peinture représentant la Cène, qui s'étend sur une largeur de 10 mètres, au mur oriental du réfectoire. Les archéologues connaissent de longue date les autres peintures décorant ce local: la Bénédiction de la Vierge, se trouvant au-dessus de la Cène, et les grandes figures de saint Jean Baptiste et de saint Christophe sur la paroi occidentale.

Par les soins de la Commission locale des Monuments, que préside M. Jos. Casier, et sous la conduite experte de M. Fr. Coppejans, ces peintures viennent d'ètre fixées avec une substance à base de gomme arabique. On n'y a pas autrement touché. Le fixage a rendu plus de netteté aux couleurs et, un meilleur éclairage y aidant, il nous est enfin possible d'entreprendre une étude plus approfondie de ces œuvres d'art.

Avant d'en aborder l'étude stylistique et d'en déterminer la valeur relative, il est de toute nécessité de nous fixer sur la date probable de l'exécution de ces peintures.

Elles ont été exécutées en même temps que le reste de la polychromie de la belle et grande salle du réfectoire: le fond sur lequel se détachent les figures ne se distingue pas du fond d'un rouge sourd, parsemé de fleurs stylisées, qui recouvre l'ensemble des murs de la salle. Comme le tout est peint à fresque sur l'enduit encore humide, on peut supposer que la

décoration picturale a été faite immédiatement après l'achèvement de la construction.

L'étude historique et archéologique de l'édifice nous fixe-t-elle sur l'époque à laquelle ce réfectoire a été construit ?

Un document historique précise nettement la date de l'érection du dorloir adjacent. J'ai été assez heureux pour mettre la main, aux archives de la ville de Gand, sur un testament par lequel un clerc, chapelain de



Phot, Ch. de Wilde,

RÉFECTOIRE DE L'ABBAYE DE LA BILOKE, GAND

l'abbaye, Jean van Lanchackere, légua en 1316 à l'abbesse de la Biloke la somme de cent écus d'or en vue de la construction d'un nouveau dortoir ¹. Une relation concordante, trouvée dans un Mémorial de l'abbaye écrit en 1677, nous apprend que l'abbesse Marie van Poprode, qui reçut ce don, fit construire le dortoir. Cette abbesse vécut jusqu'en 1323. Il faut donc placer la construction du dortoir de 1316 à 1323.

Or, les formes constructives nous permettent d'en induire que l'on

1. Archives de la Ville de Gand. Dossiers de la Biloke, nº 25.

continua les travaux par l'érection d'une aile perpendiculaire à celle du dortoir. Une partie en a été construite exactement dans le même style: c'est celle qu'on a fait servir, plus tard, de cage d'escalier. A peine avait-on élevé cette partie, que le plan de campagne fut changé partiellement. On continua cette nouvelle aile par une construction aux allures plus monumentales, contenant, au rez-de-chaussée, les celliers et la cuisine, et à l'étage, le réfectoire. L'érection de cette aile, qui renferme les peintures murales, a dû suivre immédiatement celle de l'aile du dortoir : les parements des murs, les tores aux baies des fenètres, différents détails de construction sont encore identiques à ceux de l'aile du dorfoir. On pourrait en conclure que l'aile du réfectoire doit dater de l'époque où le dortoir a été construit. D'ailleurs cette conclusion est confirmée par ce que des comparaisons avec d'autres monuments gantois de la même époque peuvent nous apprendre. Ainsi l'élévation latérale méridionale du réfectoire présente une particularité caractéristique: c'est le rythme large de grands arcs de décharge allant au-dessus de fenètres à arcs brisés et prenant appui sur des bandes verticales. La même particularité s'observe à l'ancienne église des Carmes chaussés à Gand, dont la construction date de 1295 à 1334. La décoration des baies, le remplage des fenètres, les profils des arcs doubleaux et des nervures de la voûte en bardeaux, toute la belle sculpture des chapiteaux et des culs-de-lampe, les formes décoratives du pignon célèbre de la façade occidentale, enfin les colonnettes de la cheminée qu'on retrouve à peu près identiques au beffroi de Gand comme décoration de l'ancienne entrée datant du début du xive siècle: tous ces éléments nous ramènent à la première moitié du xive siècle.

Il est donc permis de conclure que le bâtiment du réfectoire de l'ancienne abbaye de la Biloke date de la première moitié du xive siècle. Et, puisqu'il doit avoir été construit immédiatement après l'aile du dortoir (1316-1323), il est même permis de préciser: l'édifice du réfectoire, où se trouvent les peintures, aura été construit vers 1323-1330, vers le milieu de la première moitié du xive siècle.

Nous verrons plus tard que sa décoration picturale, exécutée immédiatement après l'achèvement de la construction, présente aussi les indices du style de la première moitié du xive siècle.

Il convient que je m'attarde un moment au procédé dont le peintre s'est servi. Je viens de tirer une conclusion du fait qu'il s'est servi du procédé de la fresque. Il faut que je m'explique. Cela nous permettra d'ailleurs de mieux saisir le style de ces peintures.

Il est toujours un peu hasardeux de dire avec assurance quel est le procédé de peinture employé dans les décorations murales du Moyen-Age : des actions chimiques peuvent avoir altéré la composition des substances. Ici, cependant, l'état de la peinture, restée en partie à l'air libre et ayant été conservée en partie sous le badigeon, a permis un examen minutieux, avant et après le fixage. Avant le fixage on a pu voir, par ci par là, s'écailler de minimes particules du pigment. Ceci pourrait nous induire à croire que l'on a employé ici le procédé à l'huile. Ce procédé était fort en honneur déjà au xive siècle pour les peintures murales dans les contrées septentrionales : quantité de textes écrits nous le prouvent. Il nous semble

cependant que le phénomène d'écaillement, d'ailleurs léger, s'explique suffisamment par l'emploi du procédé de la fresque à la détrempe. Dans ce procédé les couleurs sont d'abord broyées et détrempées à l'eau; on les additionne d'une quantité plus ou moins grande de colle. Aux emplacements où le peintre désire obtenir un ton opaque, qui ne laisse pas percer le blanc du mortier, il additionne ses couleurs d'une quantité plus grande d'agglutinatif qui ne s'évapore pas. C'est là que peut se produire l'écaillement. Mais sur la plus grande partie de ces peintures nous avons pu observer que la couche de couleur est assez mince pour laisser transpercer le fond et qu'avant le fixage elle se pulvérisait au moindre frottement. Nous avons pu constater



Phot. Ch. de Wilde.

TÊTE DU CHRIST. DÉTAIL DE LA CÈNE

encore que les couleurs de la *Cène* ont relativement bien tenu sous l'action de la chaux du badigeon. Tout ceci nous porte à croire que nous avons affaire ici à des fresques à la façon italienne. Elles sont faites à la détrempe avec addition d'un peu de colle, et on n'y employait que des couleurs de terres, résistant à l'action de la chaux renfermée dans l'enduit où elles devaient pénétrer.

La façon d'exécuter la peinture rappelle également la technique des fresquistes italiens. Dans l'état actuel de la peinture il est possible de voir en certains endroits des lignes d'une couleur rougeatre qui ne peuvent ètre autre chose que des traces de l'esquisse du dessin des figures, esquisse faite avant que les plans de couleur à peu près unie fussent appliqués. On traça, en

dernier lieu seulement, les lignes noires constructives du dessin définitif. Dans la Bénédiction de la Vierge, la peinture la moins bien exécutée, il est facile de voir que la première esquisse a été corrigée au cours de l'exécution: les lignes définitives en noir s'écartent parfois de quinze centimètres de celles de l'esquisse. Voilà également la façon de travailler des fresquistes italiens du xive siècle. L'esquisse en graffito date de plus tard.

Les couleurs employées sont des plus simples. Ce sont celles connues de tout le Moyen-Age, seulement elles ont la tonalité profonde propre



Phot. Ch. de Wilde.

TÊTE D'APOTRE. DÉTAIL DE LA CÈNE

à la peinture décorative de l'âge gothique. Ce sont d'abord des ocres jaunes et brunies, souvent employées, spécialement pour les visages. C'est ensuite un vert de nuances différentes : il tire sur le gris dans la Bénédiction de la Vierge, il est plus foncé dans les deux grandes figures des saints, il possède des lueurs profondes dans certains manteaux d'apôtres de la Cène. Comme le vert, le rouge a été employé à profusion. Et quel beau rouge! Certains manteaux, comme celui du Christ de la Bénédiction et celui de saint Christophe, sont d'un rouge foncé, qui actuellement ne se détache que bien peu du fond rouge brunâtre, mais qui jadis a dû être plus intense. Ce rouge devient dans un des manteaux des apôtres d'une riche tonalité rose. Il y a encore du

bleu clair dans la *Cène*, et du bleu bien fade dans la *Bénédiction*. Il y a enfin beaucoup de blanc, ce qui fait ressortir les figures sur le fond sombre. Les lignes du dessin sont d'un noir intense.

Passons maintenant à l'étude du style des peintures.

La représentation de la Cène ne diffère guère de l'iconographie qui avait cours à la fin du Moyen-Age. Le Christ et les Apôtres sont assis derrière une large table. Seul, l'indigne Judas se trouve devant celle-ci. Il faut supposer qu'il était assis sur un escabeau. Le percement d'une porte

a fait disparaître complètement la partie inférieure du corps. Chacune des autres figures se détache séparément sur le fond, sauf celle de saint Jean qui repose sur le cœur de Jésus.

L'artiste a voulu rendre un des moments les plus pathétiques de la Cène, celui que l'évangile de saint Jean raconte le plus explicitement. Lorsque le Christ déclare qu'un de ses disciples le trahira, Simon Pierre s'adresse à Jean, le disciple aimé de Jésus: De qui parle-t-il? Et Jean, s'étant penché sur le sein de Jésus, demande: Seigneur, qui est-ce?

Jésus répond : C'est celui à qui je présenterai le pain trempé. Et après avoir trempé le pain, il le donne à Judas.

A vrai dire l'artiste n'a pu tirer que bien faiblement parti de la valeur pathétique de son sujet. Seul le Christ majestueux est une figure expressive. La physionomie des Apôtres est impassible. C'est à peine si l'attitude de certains d'entre eux et le geste de leurs belles mains expriment quelqu'étonnement ou quelque respect. Quoique chaque personnage ait été nettement individualisé par une physionomie propre, par le port de la tête, le mouvement des bras et des mains, tous les visages semblent cependant faits de mémoire d'après un modèle général préconçu. Si l'on excepte barbes et cheveux, presque tous ont des traits



Phot. Ch. de Wilde.

TÊTE D'APOTRE. DÉTAIL DE LA CÈNE

identiques, un grand écart entre les sourcils, un nez droit peu proéminent, ainsi qu'une bouche qui s'écarte de l'axe du visage.

C'est qu'à ce moment les peintres septentrionaux n'étaient pas encore parvenus à bien observer et à exprimer la vie agissante comme le faisaient déjà leurs contemporains italiens. Ils en étaient encore à voir les personnages à travers les formes artistiques traditionnelles, et l'on constate fort bien que l'artiste n'a pas pu dégager ici l'âme de ses personnages des formules du dessin tortillard gothique, hérité de l'art du xime siècle. Il ne serait d'ailleurs pas bien difficile de retrouver des personnages, imaginés de la même façon, dans la sculpture gothique du xime siècle: ainsi le second Apôtre, à commencer à senestre, présente le même type et la même stylisation

qu'un des Apôtres provenant de Saint-Jacques à Paris et qui se trouve au Musée de Cluny⁴.

La Bénédiction de la Vierge, reproduite au-dessus de la Cène, à une hauteur de 7 mètres au-dessus du sol, présente une iconographie qu'on retrouve identique dans la sculpture du xive siècle, notamment à Saint-Jacques à Liège et au Château de La Ferté-Milon. Le Christ et la Vierge sont assis sur un trône, qui est, en réalité, un large banc gothique peint en ocre jaune et décoré d'arcatures peintes en noir. Ces arcatures sont constituées de deux



Phot. Ch. de Wilde.

TÊTE D'APOTRE. DÉTAIL DE LA CÈNE

formes surmontées d'un oculus quadrilobé: décoration archaïsante rappelant l'architecture du xiiie siècle. Les jouées du banc sont décorées d'une grande volute gothique, sur laquelle un ange se tient debout. L'ange retient l'extrémité d'une tenture à larges rayures légèrement teintée de gris et de vert. Un troisième ange, descendant d'une nuée, relève le milieu de l'étoffe. Sur cette tenture se détachent les figures du Christ et de la Vierge. Le Christ, à senestre, enveloppé d'un large manteau rouge, porte une croix noire de la main gauche, qui s'appuie sur un globe. De la main droite il bénit la Vierge. Celle-ci lui tend les mains jointes. Elle porte un manteau vert sur une tunique de couleur très claire. Le tout se détache sur un fond blanc encadré d'un quatre-feuilles gothique.

Cette fresque est traitée dans le même style que la Cène; mais avec moins d'adresse. Le dessin est disproportionné. Il est même d'une facture indolente. Je ne puis m'expliquer la gaucherie de ce dessin qu'en le supposant exécuté par un aide, moins habile, de l'artiste qui dirigeait la décoration picturale de la salle. Le carton, dont disposait cet aide, devait cependant être de la main de l'auteur des autres fresques. On remarque, en effet, certaines particularités inhérentes à sa façon de voir la figure humaine : le grand écart des sourcils, le nez droit et peu saillant, la bouche hors de l'axe du visage.

Les deux grandes figures décoratives, qui se trouvent, à la même hauteur,

1. Reproduit dans Paul Vitry et Gaston Brière, Documents de sculpture française du Moyen-Age. Paris, Longuet, s. d., pl. L XXXIII.

sur le pignon opposé, sont bien plus importantes. Elles sont hautes de 3 m. 70 et représentent saint Jean Baptiste et saint Christophe.

Saint Jean Baptiste indique de l'index de la main droite l'Agneau, dont il est le précurseur. L'Agneau est représenté sur un disque plat, que le saint tient de la main gauche. Les pieds de saint Jean reposent sur les épaules d'un personnage gras, barbu, portant une couronne et vu en buste. Cette iconographie est peu commune. Elle doit nous montrer saint Jean glorieux, foulant aux pieds son persécuteur, le roi Hérode. Une partie de la

poitrine du saint est découverte. Le corps nu est enveloppé d'un cilice de crins. Par ci par là sont indiquées, aux bords et aux plis montrant le côté intérieur du cilice, quelques touffes discrètes de poils. admirablement notées par de légers traits du pinceau. Le cilice est drapé en forme de manteau, à la facon décorative propre à l'art de la première moitié du xive siècle. Il est serré au corps du côté dextre et se ramène sous l'avant-bras droit. Du bras gauche, une extrémité du manteau retombe en cascade de plis. Ceux-ci se terminent en pointe, et non encore en volutes qui ont l'air de lanières déroulées et qui sont une caractéristique du style de la fin du xive siècle. Les couleurs sont mal conservées; l'ocre jaune et brune y domine.



Fhot. Ch. de Wilde.

TÈTE D'APOTRE. DÉTAIL DE LA CÈNE

La figure de saint Christophe est moins heureusement composée. Elle présente, par ailleurs, un signe fort caractéristique qui la rattache plus étroite-· ment à l'art du xive siècle. Le hanchement, si commun à cette époque, y produit tout un jeu de lignes courbes qui enrichit l'aspect de la figure. La raison d'être de l'application du hanchement se trouve dans cet enrichissement. En l'espèce, il semble motivé encore par le fardeau de l'Enfant divin que le saint porte sur l'épaule gauche. Le poids du corps se transmet sur la jambe gauche. La jambe droite, libérée, peut avancer librement, et le buste peut se rejeter vers la dextre, tandis que la main droite va s'appuyer sur le bàton fleuri. La tunique jaune et le manteau rouge ont gardé leur tonalité forte. Ce manteau est fermé sous le col. Une de ses extrémités est fixée sous la ceinture. L'autre bout retombe en plis sur le bras gauche. L'eau, que traverse le saint, est figurée, encore d'après une vieille tradition moyenàgeuse, par des lignes ondulées montant en une sorte de tertre, et par une couleur bleue, dans laquelle sont dessinés des poissons. Les pieds et les jambes de la figure ne portent pas de traces de l'eau. Seule la large ligne, indiquant la partie supérieure de la nappe d'eau, passe par dessus les jambes.

On aurait tort de sous-évaluer la valeur artistique de ces deux figures. Elles sont l'œuvre de l'auteur de la Cène. Le dessin possède la même élé-



Phot. Ch. de Wilde.

TÊTE D'APOTRE. DÉTAIL DE LA CÈNE

gance; il est exécuté avec autant de sùreté de main. La stylisation est identique. Les boucles des cheveux et de la barbe ondulent de la même façon. Les visages sont également faits de mémoire comme ceux des Apôtres et on y remarque les mêmes particularités de physionomie. Une de ces particularités est même très prononcée ici. L'écart de la bouche hors de l'axe du visage donne à celui-ci l'aspect d'un prognathisme très marqué. Les pieds sont vus d'en haut et plongent comme ceux des Apôtres.

L'artiste, traitant ici des figures isolées, de dimensions plus grandes, a pu leur donner plus d'ampleur et une plus grande richesse d'aspect. Le plan de la table, coupant les personnages, l'en empèchait dans la Cène. De plus, le peintre n'a pas perdu de

vue l'effet décoratif qu'avaient à produire ces grandes figures, se trouvant à 7 mètres de hauteur et destinées à être vues d'en bas. L'artiste y a introduit délibérément quelques disproportions destinées à faciliter l'illusion d'optique; la partie supérieure des personnages, notamment, la tête, est agrandie, et les extrémités descendant vers le bas, comme la main droite de saint Christophe et les pieds des deux saints, sont allongées démesurément.

Quelle place ces peintures murales peuvent-elles occuper dans l'histoire du développement de l'art septentrional?

La technique de ces peintures se rapproche, nous l'avons vu, de celle de la

* *

fresque italienne. Au moment où elles furent exécutées, Giotto et les giottesques venaient de révéler, en Italie et dans le centre international qu'était devenu Avignon, un art, dans lequel une âme, s'ouvrant à la vie, vient vibrer dans des corps largement ou gracieusement mouvementés. Nul doute que la facilité avec laquelle les artistes se déplaçaient à cette époque, n'ait amené quantité de peintres septentrionaux devant l'œuvre de Giotto et de ses élèves. Ils doivent avoir été émerveillés devant le style que créaient les

Italiens, style d'ailleurs si intimement lié aux conceptions de leur temps.

On ne peut donc éluder une réponse à l'hypothèse d'un lien de parenté entre ces peintures septentrionales et les fresques contemporaines du Midi.

L'étude stylistique nous amène à une conclusion qui s'impose avec une netteté inéluctable : le style de ces fresques n'a pas subi l'influence de l'art italien. Il est vrai que la technique paraît identique à celle employée en Italie. On ne peut cependant dire qu'elle ait été empruntée à l'art italien du xive siècle : c'est, en fait, la technique employée dans toute l'Europe occidentale à partir du xiie siècle. Le livre du moine Théophile en donne la preuve. En réalité, ces fresques n'offrent que de bien faibles points de comparaison



LA BÉNÉDICTION DE LA VIERGE PEINTURE MURALE, XIV. SIÈCLE (Abbaye de la Biloke, Gand.)

avec celles du Midi. On pourrait, par exemple, relever quelques traits communs entre les figures des prophètes de la salle d'audience du palais des papes à Avignon et les grandes figures supérieures de la Biloke. Encore, faudrait-il, en l'espèce, rappeler que justement ces prophètes pourraient ètre l'œuvre d'un maître du Nord, travaillant sous la direction de Matteo di Viterbo qui entreprit toute la décoration de la salle.

Une seconde constatation s'impose avec non moins d'évidence : ce style est apparenté à l'art gothique septentrional qui a son centre à Paris.

C'est d'abord la conception artistique qui nous porte à le croire. Elle est celle de la meilleure époque de l'art gothique français du xime siècle. Elle

se rapproche de la réalité, tout en s'inspirant d'un noble idéalisme. Ce n'est jamais la nature sans plus, et ce n'est jamais l'image abstraite. C'est toujours la matière transformée par l'esprit. Dans les œuvres bien stylisées du XIII^e siècle, l'expression des sentiments reste figée. Il en est de même à la Biloke de Gand: le pinceau du peintre a été suffisamment docile pour don-



Phot. Ch. de Wilde.

SAINT JEAN BAPTISTE
PEINTRE MURALE, XIV SIÈGLE
(Abbaye de la Biloke, Gand.)

ner une élégance recherchée aux plis et aux boucles de cheveux, mais il n'a pu dépouiller les visages de la morne impassibilité propre au style gothique du xiiie siècle. Les gestes des mains doivent remplacer l'expression de la physionomie.

Ensuite, le dessin nous rappelle celui de l'art gothique septentrional. Ce dessin est nerveux et élégant. L'œil de ces peintres est formé par la vision de l'architecture gothique, où les éléments constructifs et décoratifs sont soulignés par le jeu net et clair des lumières et des ombres le long de profils qui se meuvent en un rythme compliqué et harmonieux. Ce dessin épouse, dans les grandes peintures murales, le style des formes architecturales, qui lui servent de

cadre. Il est avant tout constructif. Il le reste jusque dans les parties qui ne servent qu'à embellir la figuration. Ici, cependant, il se fait, aussi, fermement rythmique; la ligne devient raffinée dans l'entortillement des boucles de cheveux, elle acquiert une souplesse élégante dans les plis compliqués des draperies.

La même sùreté et la même élégance, avec une stylisation générale identique, s'observent dans les meilleures miniatures de la première moitié du

xive siècle. On peut notamment trouver plus d'un trait commun entre ces décorations murales de Gand et les miniatures du manuscrit 233 de la Bibliothèque de l'Université de Gand, connu sous le nom de Cæremoniale Blandiniense. Ce volume a été exécuté en 1322, pour l'abbé Maghelin de l'ab-

baye Saint-Pierre à Gand, et porte le nom des scribes Henri de Saint-Omer et Guillaume de Saint-Ouentin. L'auteur de ces miniatures, dont nous reproduisons la principale, doit être un maître « flamand », qui a subi profondément l'influence de l'école française de maître Honoré et de Jehan Pucelle. Ceci confirmerait notre opinion que le peintre des fresques de la Biloke se rattache à la lignée des peintres des marches du Nord qui évoluent dans l'orbite de l'art gothique français.

C'est encore la composition qui rappelle l'art gothique français.

J'ai dit combien la Cène est exempte de toute expression de sentiments réels. Le désir de trouver un lien psychologique, mème celui de trouver un lien artistique entre les figures n'a



Phot. Ch. de Wilde.

SAINT CHRISTOPHE PEINTURE MURALE. XIV° SIÈCLE (Abbaye de la Biloke, Gand.)

pas présidé à la composition. Là où une relation s'établit entre deux figures, on remarque des défauts de construction manifestes. Judas, recevant le pain de la main de Jésus, semble avoir été assis bien mal, et si saint Jean devait redresser le buste, il ne trouverait pas place dans la série des Apôtres.

Toute cette composition est dominée par le souci de la symétrie et de l'équilibre. Ce souci, qui se manifeste également dans la Bénédiction, est l'effet d'un attachement prolongé aux formules de groupement du xiiie siècle.

Ce qui faisait défaut à nos peintres du xive siècle, c'est l'intelligence d'une grande composition organique et vivante : ils n'avaient pu l'emprunter à la sculpture et à la peinture gothique du xiiie siècle, d'où elle était encore absente.

En revanche les sculpteurs, plus habiles, avaient déjà trouvé une riche composition des figures séparées, et nos peintres du xive siècle ont dù apprendre d'eux l'assouplissement des formes, la complication des mouvements produits par le hanchement, les recherches de stylisation dans les cheveux et davantage dans les avalanches de plis aux bords des manteaux, plis qui ne comportent pas encore le maniérisme des enroulements désagréables de la fin du xive siècle.

La composition picturale des figures se ressent, elle aussi, de la tradition gothique septentrionale. Cette peinture décorative est restée nettement en fonction de l'architecture qu'elle est appelée à embellir. Elle est plate pour décorer un plan. Les couleurs sont mises en teintes égales dans des compartiments nettement délimités par les lignes noires du dessin très visible. Rien ne suggère la pensée paradoxale que la surface, décorée par la peinture, n'existe pas. La perspective linéaire fait défaut. Le modelé n'arrondit pas les formes. Quelques endroits seulement en montrent de vagues essais. Ce n'est là pas encore ce fondu suave des tons, qui amollit les chairs et dans lequel excellaient les Italiens de cette époque. Le modelé, que l'on remarque dans le visage du Christ, paraît dù à une reprise du xvie ou xvie siècle. Les ombres et spécialement la manière dont le nez est façonné sans ligne aucune, donnent à ce visage une expression plus moderne.

Mais voici que ces peintures se dégagent des voies tracées par la tradition du style français de l'époque, là où elles s'inspirent exclusivement de l'observation directe. Le peintre du Nord n'a pu se défendre de manifester le plaisir de rendre avec attention les objets observés dans la réalité. Il a pris soin de nous présenter sur la table de la Cène quantité d'ustensiles : ce sont des plats, des planchettes, des couteaux, des coupes, des calices, des aiguières, rendus avec un soin méticuleux.

Je sais qu'au moment où notre artiste septentrional a peint ceci, un peintre italien, l'étonnant Ambrogio Lorenzetti, a évoqué sur les murs du palais communal de Sienne, tout un tableau de la vie réelle : l'affairement mouvementé de la vie à la ville et l'activité à la campagne. Qu'on ne s'y trompe pas. C'est là le réalisme dans le choix du sujet. Le réalisme flamand est autre que le réalisme italien. Il se manifeste moins souvent dans la conception du sujet. Il se manifeste toujours dans le vérisme de la représentation des objets concrets. Cette tension extrème du regard, cette docilité absolue de la main : ce seront des caractéristiques de l'art des peintres du



SCÈNES DE LA PASSION

MINIATURE TIRÉE DU « GÆREMONIALE BLANDINIENSE », 1322

(Ms. 233, Bibliothèque de l'Université, Gand.)

grand xv^e siècle flamand. Elles se manifestent déjà en plusieurs endroits dans ces fresques. Pour le constater, qu'il suffise d'indiquer encore la façon

dont une extrémité du manteau de saint Christophe est fixée sous la ceinture, et l'admirable manière de représenter l'expression du personnage que foule saint Jean Baptiste : la désinvolture indifférente de cet Hérode jouisseur est finement indiquée dans les joues, les yeux et le geste mou de la main droite.

Concluons. Les peintures de la Biloke de Gand, qui datent du milieu de la première moitié du xive siècle, présentent des caractères de style et de réalisme d'une beauté indiscutable, caractères qu'on se refuse couramment de reconnaître à l'art flamand d'avant les van Eyck. Ces mêmes caractères s'observent dans d'autres vestiges de la peinture murale flamande de la première moitié du xive siècle. Un naturalisme plus aigu se remarque dans la représentation des milices communales, trouvée sur les murs de la chapelle de l'hospice Saint-Jean et Saint-Paul, dénommé « Leugemeete » à Gand, chapelle dont la décoration est d'une vingtaine d'années postérieure à celle de l'abbaye de la Biloke.

Devant de telles constatations on peut se demander s'il ne convient pas de reviser l'opinion courante sur l'art « primitif » flamand. L'art des anciens Pays-Bas au xive siècle est-il bien cet art informe d'artistes « provinciaux », dont on aime à parler? Les artistes de ces contrées ont-ils attendu le milieu de la seconde moitié du xive siècle pour entrer en contact avec l'art international pratiqué en France? Ont-ils attendu le mécénat de la maison de Valois pour acquérir la pureté de style et l'observation exacte de la réalité? Les peintures, dont nous venons de parler, et qui sont de la première moitié du xive siècle, ne possèdent-elles pas déjà ces caractères? Et si les artistes septentrionaux avaient, dés ce moment, une habileté remarquable, cela n'éxpliquerait-il pas le grand état que faisaient d'eux les mécènes français au milieu du xive siècle?

Voilà des questions qui s'imposent ici et auxquelles la conscience scientifique du lecteur trouvera aisément la réponse adéquate, après l'étude des peintures que nous venons de faire connaître¹.

> LEO VAN PUYVELDE Professeur à l'Université de Gand

N. D. L. R.

^{1.} A propos de ces mêmes questions, nous renvoyons nos lecteurs au récent ouvrage de notre collaborateur, M. L. Maeterlinck, *Une École précyckienne inconnue* (Paris, G. Van Oest, 1925. In-4°, 124 p., 85 pl.) qui a tiré argument pour sa thèse des fresques de la Biloke de Gand.

L'ARCHITECTURE MUSULMANE DU X° SIÈCLE

A CORDOUE ET A TOLÈDE

I



les siècles et les religions ont accumulé à la Grande Mosquée de Cordoue et qui constitue la cathédrale actuelle, il n'est pas sans intérêt de considérer comme une œuvre spéciale la partie qui fut élevée de 961 à 967 par le Calife Al-Hakem II. Celle-ci forme, en effet, à elle seule, comme une mosquée complète; et tandis que les parties les plus anciennes étaient les productions d'artistes encore inexpérimentés à certains égards, cette œuvre du xe siècle est celle d'un art

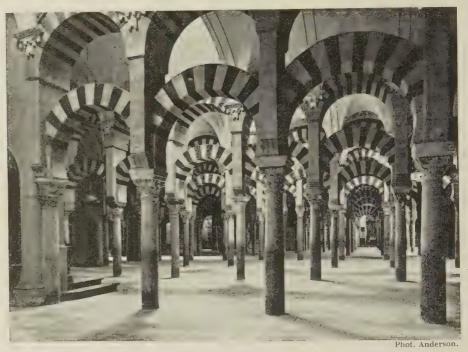
désormais en pleine possession de ses moyens et parvenu à son apogée.

La première construction entreprise par Abd-er-Rahman I^{er} comptait onze nefs, profondes chacune de douze travées; et dès le règne d'Abd-er-Rahman II², ces onze nefs primitives avaient été prolongées de huit travées en profondeur. L'art musulman n'en était encore en Espagne qu'à ses débuts, et, suivant l'habitude de l'époque, on avait emprunté aux monuments les plus divers les nombreuses colonnes qu'il fallait réunir pour édifier ce vaste temple. Mais la nécessité même où l'on se trouvait d'utiliser les colonnes ainsi pillées, tout en donnant à la construction une hauteur suffisante, avait fait inventer à l'architecte d'Abd-er-Rahman I^{er} le système ingénieux de doubles arcs superposés dont l'indéfinie répétition

^{1. 785-796.}

^{2. 833-848.}

donne à la grande mosquée cordouane son étrange et stupéfiante beauté. Elle conserva plus de cent ans les proportions qu'elle avait au milieu du IX^e siècle. Abd-er-Rahman III, le grand bâtisseur qui fit élever pour sa favorite la magnifique résidence de Medinat-az-Zahra, ne fit, en effet, à Cordoue que restaurer la façade et construire le minaret; et c'est seulement à l'époque d'Al-Hakem II, pendant le troisième quart du x^e siècle, qu'on décida d'agrandir de nouveau le fameux sanctuaire des Omméiades

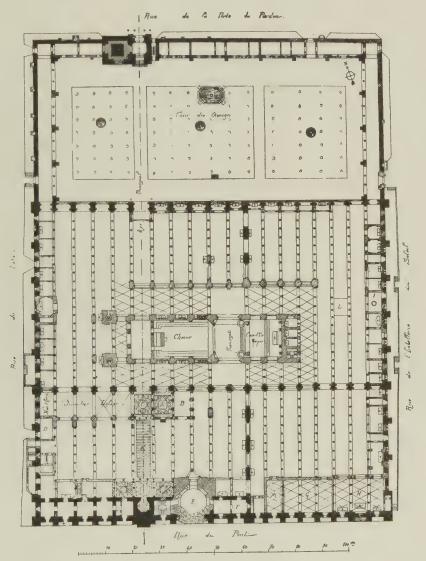


INTÉRIEUR DE L'ANCIENNE MOSQUÉE DE CORDOUE

d'Occident. Dans l'intervalle, les Aghlabides avaient reconstruit et agrandi à Kairouan la mosquée fondée jadis par Sidi Okqba; vers 875, Ibrahim II lui avait donné une ampleur nouvelle et en avait fait le type le plus complet de la mosquée maghrébine à ce moment. Il y avait fait réunir ce que l'art musulman avait produit de plus beau en Orient comme en Occident; plusieurs dispositions de la mosquée cordouane primitive s'y trouvaient reproduites; elle conservait la structure caractéristique des mosquées tunisiennes antérieures; et Ibrahim avait fait venir de Bagdad la splendide décoration céramique qui orne encore aujourd'hui le mihrab actuel.

C'est cette mosquée de Kairouan que l'architecte d'Al-Hakem prit à son tour pour modèle à Cordoue. Il sut en même temps conserver dans sa construction ce qui donnait déjà à l'édifice qu'il était chargé d'agrandir son

harmonieuse symétrie et sa structure particulière; et tout en s'inspirant ainsi de deux modèles à la fois, il fit preuve, en outre, d'une puissante originalité en introduisant dans son œuvre une série d'innovations remarquables.



PLAN GÉNÉRAL ACTUEL DE L'ANCIENNE MOSQUÉE DE CORDOUE (d'après Nizet)

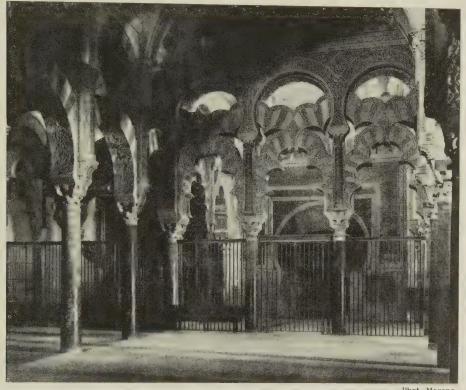
Al-Hakem dut faire venir, au reste, des artistes et des œuvres d'art de partout pour contribuer à l'embellissement de sa mosquée. Ainsi le monument exceptionnel qu'il fit élever, semblable en cela à ceux qui tiennent la plus grande place dans l'histoire de l'art, est à la fois un aboutissement et un

point de départ; cette œuvre réunit en elle tout ce que son époque avait produit de plus parfait dans la construction comme dans la décoration, en même temps qu'elle contient les éléments nouveaux qui allaient inspirer l'art de l'époque suivante; et par ses originales innovations, elle nous donne une haute idée de l'état des sciences et des arts en Andalousie vers le milieu du x^e siècle.

La mosquée nouvelle conservait et développait tout ce qui faisait la beauté des parties antérieures. On laissa même subsister des fragments de l'ancien mur de fond d'Abd-er-Rahman II, mais en le percant pour construire douze travées nouvelles : on se borna donc en somme à prolonger vers le Sud les onze nefs qui avaient été déjà prolongées une première fois dans cette même direction; et il est à cet égard bien fàcheux que la belle symétrie préservée jusque-là ait été quelques années plus tard complètement détruite, lorsque, de 987 à 990, le célèbre vizir Al-Mansour fit ajouter du côté de l'Orient huit nefs supplémentaires sur toute la longueur de l'édifice désormais désaxé. Comme on n'avait plus de colonnes antiques au temps d'Al-Hakem, on en tourna de neuves et on sculpta des chapiteaux en assez grand nombre pour reproduire aussi fidèlement que possible dans les parties nouvelles l'aspect des anciennes. On conserva enfin le système d'arcades qui donnait à la mosquée primitive son caractère unique et sa beauté singulière : de chaque côté de la nef plus large qui gardait encore son rôle d'avenue centrale aboutissant au mihrab au milieu de toutes les nefs latérales, celles-ci prolongeaient jusqu'au mur nouveau ces doubles arcs répétant à perte de vue leurs claveaux bicolores au-dessus d'une forèt de colonnes en marbre polychrome, et elles semblaient se poursuivre à l'infini dans la mosquée nouvelle telle qu'elle s'agrandissait encore.

En même temps qu'il continuait, en la respectant, l'œuvre de ses prédécesseurs, l'architecte d'Al-Hakem ne s'en inspirait pas moins en plan et en élévation de la mosquée aghlabide de Kairouan. Il imitait assez exactement le plan général de cette dernière dans ses dimensions mêmes; et l'analogie est frappante si l'on compare des plans à la même échelle des deux monuments. Mais surtout la mosquée nouvelle de Cordoue, à la différence de celle d'Abd-er-Rahman II, rappelle celle de Kairouan par la présence de coupoles qui jalonnent la nef centrale et marquent au dehors la structure générale de l'édifice. On sait, en effet, qu'un des caractères essentiels des mosquées tunisiennes est qu'une coupole se dresse à l'entrée de la nef médiane et qu'une autre en surmonte la dernière travée devant le mihrab; l'avenue centrale est ainsi signalée extérieurement à ses deux extrémités; de plus, elle se distingue des autres en ce qu'elle est non seulement plus large, mais encore plus haute; et une nef transversale, de

même hauteur et de même largeur qu'elle, forme en avant du mihrab une sorte de transept analogue à celui des basiliques chrétiennes. Rien de tout cela n'existait à Cordoue avant le xe siècle, sauf la largeur plus grande de la nef médiane : les parties antérieures à l'agrandissement d'Al-Hakem n'y présentent rien d'analogue à la structure cruciforme si caractéristique de Tunis, de Sousse, de Sfax ou de Kairouan. L'architecte d'Al-Hakem, qui



Phot. Moreno.

NEF CENTRALE ET MIHRAB DE LA MOSQUÉE D'AL-HAKEM A CORDOUE

continuait une œuvre déjà commencée, ne voulut pas rompre complètement avec les dispositions de ses prédécesseurs en surélevant sa nef centrale et en agençant perpendiculairement à celle-ci une autre nef également plus large et plus haute en avant du mihrab. Mais, par une originale nouveauté, il chercha à obtenir un effet analogue à la disposition cruciforme des mosquées maghrébines : il éleva deux coupoles, ainsi qu'à Kairouan, sur la nef médiane; et comme cette dernière devait conserver la même hauteur que les autres et qu'il ne pouvait, par conséquent, surélever un transept le long du mur de fond, il n'en marqua pas moins une sorte de nef transversale en ajoutant deux autres coupoles de part et d'autre de celle qui précédait le

mihrab; il donnait de cette taçon à son œuvre une structure équivalant à peu près dans sa nouveauté à celle de son modèle tunisien.

On ne saurait affirmer évidemment que cette multiplication du nombre des coupoles fût une invention absolument originale de l'architecte cordouan. Elle ne se trouve point en tout cas dans les mosquées almoravides¹; et c'est seulement dans la deuxième moitié du xire siècle que cette idée fut reprise par les constructeurs almohades, à l'imitation sans doute de Cordoue; ceux-ci la perfectionnèrent du reste et la combinèrent avec la structure proprement cruciforme des mosquées maghrébines en même temps qu'avec certaines dispositions orientales, pour créer le savant agencement de monuments comme la mosquée de Tinmel ou la Kotoubiya de Marrakech². En tout cas, que cette multiplication du nombre des coupoles ait été ou non inventée par le maître de Cordoue, c'était dans son œuvre une des innovations par lesquelles il voulait donner une magnificence exceptionnelle à la nef centrale et au sanctuaire, et dans lesquelles il n'hésitait pas à s'écarter de ses devanciers pour faire plus et mieux qu'eux.

Non seulement, en effet, la nef et le transept de la mosquée nouvelle sont marqués par ces quatre coupoles ainsi disposées en croix, mais encore une décoration somptueuse les enrichit et les singularise au milieu de tout le reste de l'édifice. En avant du nouveau mihrab, couvert d'une conque cannelée creusée dans un seul bloc de marbre³, la travée que surmonte la coupole centrale est tapissée d'arcs trilobés et de mosaïques, de marbres ou de stucs dont les couleurs luisent doucement dans le jour tamisé que laissent

^{1.} L'imitation de Cordoue est par ailleurs fort sensible à la Grande Mosquée de Tlemcen; et par là s'explique en particulier, dans celle-ci, la place singulière de la coupole qui s'élève au milieu et non à l'entrée de la nef aboutissant au mihrab : l'architecte d'Al-Hakem avait bien placé à Cordoue sa coupole à l'entrée de sa mosquée, mais comme il conserva en avant de celle-ci les constructions antérieures, la coupole s'est trouvée en définitive au milieu de la nef médiane considérée dans sa longueur totale; de là une disposition fortuite et involontaire, qui fut ensuite reproduite sciemment à Tlemcen, mais saus autre raison que l'imitation servile de la grande mosquée andalouse. Il n'y a pas lieu de s'étonner s'il y a à Tlemcen deux coupoles seulement au lieu de quatre : cette mosquée ne copie, en effet, celle de Cordoue que dans des proportions singulièrement restreintes, et elle en est bien plutôt une réduction qu'une imitation. On trouvera une étude détaillée de ce monument dans l'ouvrage bien connu de MM. W. et G. Marçais : Monuments arabes de Tlemcen, Paris 1903.

^{2.} Cf. H. Basset et II. Terrasse, Sanctuaires et forteresses almohades: Hespéris, 1921, pp. 9-92 et 181-203.

^{3,} On sait que ce mihrab de Cordoue, imité ensuite dans tant de mosquées hispano-maghrébines, a été inspiré en partie par celui de Kairouan, et que la mosaïque émaillée des murs est l'œuvre d'un artiste byzantin envoyé au Calife Al-Hakem par l'Empereur grec de Constantinople.

filtrer les claires-voies. Cette travée et les deux travées voisines sont fermées par une clôture où les doubles arcs employés jusque-là entre les diverses nefs sont remplacés par des arcs entrelacés et polylobés infiniment plus



ENTRÉE DE LA MOSQUÉE D'AL-HAKEM A CORDOUE (Angle Nord-Est de la chapelle de Villaviciosa.)

complexes et plus riches dont les claveaux alternés sont cisclés et enluminés de couleurs. Dans la nef centrale, les pilastres nus, qui dans tout le reste de la mosquée s'élèvent entre les arcs au-dessus des colonnes, sont remplacés par des colonnes prismatiques, décorées elles aussi. Dans la travée d'où

part cette somptueuse avenue, une autre clôture reproduit sous la coupole de l'entrée la riche et complexe ordonnance des arcs entrecroisés qui forment une sorte de maqsoura de pierre autour des trois travées à coupoles précédant le mihrab. Là aussi des colonnes supplémentaires portent la retombée de ces arcs aux multiples lobes en barrant la largeur de la nef médiane. Une splendide décoration polychrome tapisse les murs latéraux et toutes les parties de la coupole où peuvent s'appliquer la couleur et la sculpture.

 \mathbf{H}

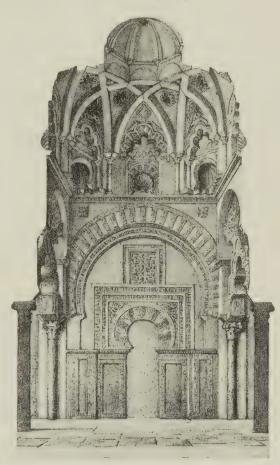
Ces quatre coupoles de la mosquée d'Al-Hakem en sont, sans nul doute, la partie la plus extraordinaire; et plus encore que leur décoration à laquelle contribuèrent des artistes venus des plus lointains pays, leur structure excite encore aujourd'hui l'étonnement et l'admiration par une originalité que rien ne faisait prévoir jusque-là dans l'histoire de l'art musulman. Jusqu'alors, en effet, les coupoles arabes ne différaient guère des coupoles antiques ou byzantines et étaient comme celles-ci hémisphériques ou à pans, lisses ou cannelées; celle du mihrab de Kairouan, qui date probablement de 862 et ressemble par la décoration à celles de Cordoue, est à cannelures rayonnantes, et il devait en être de même de l'autre coupole qui s'élève à Kairouan, fort remaniée aujourd'hui, à l'entrée de la nef principale, et avait été sous sa forme première construite par Ibrahim II vers 875. Les coupoles de Cordoue, au contraire, dont celle du mihrab est authentiquement datée de 965 par une inscription, sont d'un type tout nouveau. Des arcs entrecroisés portent la voûte dont les compartiments ne jouent plus aucun rôle actif dans la construction; l'espace resté libre au centre, dans l'entrecroisement des nervures, est recouvert à son tour d'une deuxième coupole plus petite, emboîtée pour ainsi dire au-dessus de la grande; les autres panneaux de la voûte peuvent être ajourés ou garnis eux-mêmes de coupolettes décoratives. Dès le xe siècle, on voit ainsi paraître dans l'architecture arabe l'idée féconde qui devait donner naissance en France un siècle et demi plus tard à l'art gothique: la voûte pleine est remplacée par une ossature de nervures entrecroisées qui deviennent le seul élément actif de la construction et reportent la poussée sur les points précis des murs extérieurs où elles viennent s'appuyer.

Les trois coupoles, qui s'élèvent en avant du mihrab, sont établies sur des octogones réguliers, obtenus en rachetant par des arcs spéciaux les angles des travées rectangulaires et en rectifiant l'irrégularité du polygone de base par des encorbellements en porte-à-faux. A celle du milieu, les arcs forment deux carrés entrecroisés de façon à dessiner une sorte de sceau de

Salomon à huit branches, et dans l'octogone central est ménagée une coupole côtelée plus petite. Aux deux voûtes latérales, les nervures forment un octogone étoilé dont les pointes partent des sommets du polygone de base;

tous les panneaux sont garnis de coupolettes décoratives aux formes les plus diverses; et dans l'octogone central s'élève une petite coupole à huit pans.

La quatrième coupole, celle qui surmontait l'entrée de la nef principale d'Al-Hakem et se trouve au-dessus de la travée appelée aujourd'hui chapelle de Villaviciosa, était restée longtemps difficile à étudier à cause des surcharges dont elle avait été recouverte 1 et dont elle a été récemment dégagée. On a parfois émis des doutes sur son ancienneté et exprimé l'opinion qu'elle est plus récente que les trois autres. Peut-être, en effet, représente-t-elle un art un peu plus évolué; mais la différence de date ne saurait être qu'insignifiante et on peut l'attribuer au même architecte, car elle a été imitée, comme nous le verrons plus loin, dès la fin du xe siècle à Tolède, en même temps que celles qui précèdent le mihrab 2. A la différence de celles-ci, elle est établie directe-



ELEVATION D'UNE DES TRAVÉES
CONTIGUËS AU MIHRAB D'AL-HAKEM
A CORDOUE

(d'après Girault de Prangey.)

ment sur plan rectangulaire. Les arcs diagonaux y dessinent un carré parfait dont les côtés sont coupés en leur milieu par les quatre autres arcs;

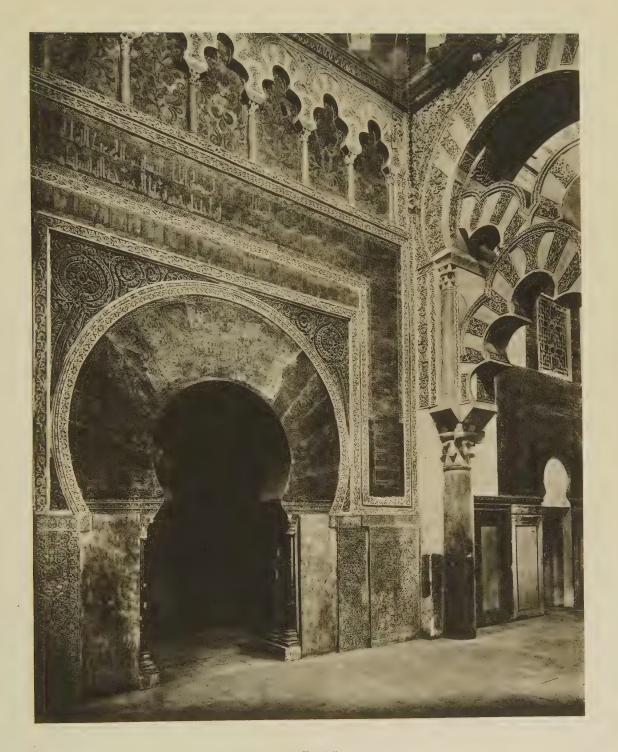
1. C'est la raison pour laquelle elle n'est pas figurée sous sa forme actuelle dans les gravures des *Monumentos arquitectónicos de España*.

2. Elle ne peut pas davantage avoir été élevée à une époque antérieure, car l'ancien mihrab d'Abd-er-Rahman II a dû subsister à cet endroit jusqu'à la construction de celui d'Al-Hakem.

la poussée se trouve par là reportée sur douze points au lieu de huit. Le carré central formé par la rencontre des arcs normaux aux côtés de la travée est transformé par quatre petites trompes en un octogone qui porte une petite coupole côtelée à douze lobes. Les panneaux de la voûte qui entourent le carré central sont tous ornés de petites coupolettes décoratives, et certaines de celles-ci sont elles aussi nervées en forme de polygones étoilés.

Cette dernière coupole parut dans la suite tellement parfaite que quatre cents ans plus tard elle fut imitée sur place par les chrétiens, ou plus exactement par un architecte « mudéjar » travaillant pour eux. Quand les rois de Castille furent devenus à leur tour les maîtres de la Basse Andalousie, et que les conquérants voulurent au xive siècle aménager une église dans la grande mosquée qui avait remplacé jadis la cathédrale visigothe, ils en établirent la nef entre le mur occidental et la coupole qui s'élevait à l'entrée de la construction d'Al-Hakem; cette coupole devint en quelque manière le centre de l'église nouvelle, l'équivalent de la croisée du transept dans les temples chrétiens; et en arrière de cette espèce de tour-lanterne par rapport à la nef ainsi aménagée, on ajouta une sorte de chevet qui forme aujourd'hui la « chapelle royale de Saint-Ferdinand ». Cette dernière construction fut décorée de tout le luxe ornemental dont s'était enrichi l'art musulman d'Andalousie tel qu'il avait évolué à Grenade; on en revêtit les murs d'applications en stuc et la coupole de stalactites; mais on y reproduisit, en en compliquant seulement les formes, la voûte à nervures du temps d'Al-Hakem qui couvre la travée voisine; l'élévation et les détails sont entièrement différents dans la construction du xive siècle, mais les arcs polylobés et striés qui portent la voûte dessinent en plan la même figure géométrique que les arcs lisses en plein cintre qui forment l'ossature de la coupole du temps des Califes.

D'où dérivaient ces étonnantes voûtes nervées de la mosquée de Cordoue? car leur perfection même empêche de supposer qu'elles aient été inventées de toutes pièces par les architectes d'Al-Hakem. Ce système de nervures portantes entrecroisées était-il déjà connu des constructeurs du Califat, et avait-il, dans la première moitié du xe siècle, été appliqué en Espagne même, à Medinat-az-Zahra ou dans les autres édifices élevés au temps d'Abd-er-Rahman III? ou bien avait-il été pour la première fois introduit en Andalousie par quelque artiste oriental appelé par Al-Hakem? Il est impossible de savoir aujourd'hui si ce mode de construction, dont l'antiquité n'avait jamais connu le semblable, s'est progressivement développé dans l'Occident hispano-maghrébin, ou si l'Espagne l'a reçu tout constitué de l'Orient byzantin, syrien ou sassanide. En dehors de Cordoue, nous ne

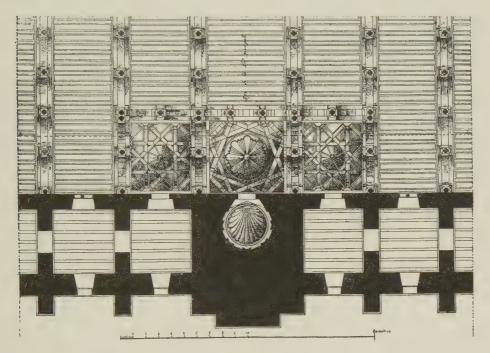


MIHRAB

DE LA MOSQUÉE D'AL HAKEM
(Cordoue.)



possédons pour ainsi dire aucune des nombreuses constructions élevées en Espagne par les Arabes jusqu'à l'époque d'Al-Hakem; et nous ne savons pas beaucoup mieux quels ont pu être entre la fin du ixe et le milieu du xe siècle les rapports artistiques de l'Orient et de l'Occident musulmans. Tout ce qu'on peut dire avec les éléments d'information dont nous disposons, c'est que les coupoles de Cordoue sont les plus anciennes connues, mais qu'il est



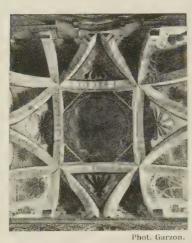
MIHRAB ET MAQSOURA D'AL-HAKEM A CORDOUE (d'après Nizet.)

impossible d'admettre que des œuvres aussi parfaites n'aient pas été inspirées par des modèles plus anciens.

On a depuis longtemps remarqué qu'un type de coupole nervée tout à fait analogue se trouve en Arménie; mais c'est à une époque beaucoup plus récente. L'exemple le plus ancien qu'on ait cité, et aussi le plus semblable, paraît être celui de la chapelle d'Akhpat, où quatre arcs se croisent en dessinant un carré au-dessus duquel s'emboîte un lanternon; il ne semble guère remonter qu'à 1183; et Choisy qui avait signalé cette coupole en la rapprochant de celles de Cordoue, remarquait fort justement: « Il est invraisemblable que la solution provienne de l'Arménie où elle n'a été admise qu'à titre exceptionnel » ¹. Malgré son visible désir de trouver une

^{1.} Histoire de l'Architecture, tome II, pp. 98-99.

origine arménienne à la croisée d'ogives française, Strzygowski n'a pu citer que bien peu d'autres exemples de voûtes nervées; celles qu'il signale aux Saints-Apôtres d'Ani, à Sanahin et à Aisasi¹ se trouvent sur des annexes d'églises; elles sont donc relativement plus récentes, et leur rapport avec les coupoles de Cordoue ou avec les voûtes gothiques paraît bien plus lointain que la ressemblance des coupoles andalouses avec celle d'Akhpat. Faut-il



COUPOLE DE LA CHAPELLE DE VILLAVICIOSA A CORDOUE (ÉPOQUE D'AL-HAKEM)

alors voir dans ces voûtes arméniennes un système importé d'Occident par un retour d'influence succédant à tant d'emprunts faits à l'Orient par l'art occidental? Il semble plus vraisemblable que les voûtes espagnoles et celles d'Arménie ont eu un original commun dans quelque province asiatique de l'empire sassanide ou byzantin. Si ce modèle commun a réellement existé, on n'y trouvait sans doute que l'idée générale de la voûte sur nervures, et l'origine en était peut-être quelque système de charpente à poutres entrecroisées. En tout cas, le fait est qu'on ne l'a pas retrouvé jusqu'ici; les voûtes arméniennes sont les plus anciennes traces d'un courant qui en aurait dérivé en Orient, où on le suit jusqu'au xvIIe siècle en Palestine, en Roumanie

et jusque dans l'Inde; et ce courant est par conséquent plus récent que celui dont les voûtes de Cordoue sont en Occident la première manifestation connue.

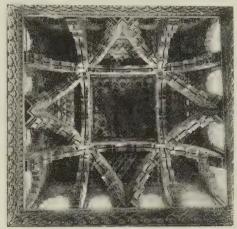
Ш

Quelques années à peine après les coupoles nervées de l'agrandissement d'Al-Hakem, on en construisit d'autres à Tolède, devant le mihrab de la petite mosquée de Bib-al-Mardom, qui fut après la Reconquête chrétienne transformée en église et porte aujourd'hui le nom d'« ermita del Santo Cristo de la Luz». Cette mosquée est exactement datée par une inscription en caractères coufiques formés de briques qui peut encore se lire sur la façade de l'église actuelle: « Au nom d'Allah le Clément et le Miséricordieux! Cette mosquée fut construite... et terminée avec l'aide d'Allah sous la direction de l'architecte Mousà-ibn-Ali et de Saàda. Elle fut terminée au

^{1.} Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienne 1918, pp. 710, 823-825; Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig, 1920, p. 82.

mois d'Al-Moharram de l'an 370 (980) ». La construction musulmane devait être de dimensions assez restreintes, autant qu'on en peut juger par la déclivité de son emplacement qui empêchait l'édification de vastes bâtiments. Mais il est impossible de savoir d'une façon précise quelles en étaient les dispositions, et la restitution qui en a été proposée est absolument fantaisiste. On peut seulement conjecturer que la cour — s'il y en avait une —

s'étendait au Nord-Ouest, où un terreplein qui existe encore et va jusqu'au mur d'enceinte de la ville fournissait un peu plus d'espace; le mihrab devait, pour être orienté, se trouver du côté opposé, au Sud-Est; et la configuration du terrain avait sans doute imposé la nécessité d'une entrée latérale au Sud-Ouest, ce qui expliquerait la présence à cet endroit de l'inscription commémorative qui s'y trouve encore. La seule partie qui subsiste à demi-intacte est la partie voûtée qui précédait le mihrab. Elle fut seule conservée par les chrétiens, qui l'utilisèrent quand ils transformèrent la mosquée en église; ils détruisirent toutes les parties propres



Phot. Garzon.

COUPOLE DE LA CHAPELLE ROYALE
DE SAINT-FERDINAND A CORDOUE
(XIV* SIÈCLE)

au culte musulman, en particulier le mihrab et le minaret; ils changèrent, comme à Cordoue, l'orientation de 90 degrés, et construisirent au Nord-Est un chevet nouveau dans le style mudéjar propre à Tolède au xiiie et au xive siècle.

La partie ancienne, où devait se trouver la maqsoura, comprend non plus trois travées comme à Cordoue, mais un carré composé de neuf travées que des arcs outrepassés séparent les unes des autres en retombant au centre sur quatre colonnes. La travée du milieu est plus haute que les huit qui sont disposées autour d'elle; et l'ensemble constitue une véritable « construction centrale », analogue, par exemple, à la célèbre église carolingienne de Germigny-les-Prés. Telle est même la ressemblance de cette partie de l'édifice avec les églises de plan central, que la plupart des auteurs y ont vu une ancienne église visigothe, se faisant ainsi l'écho de la fameuse légende qui a valu son nom à la chapelle actuelle. A en croire, comme on sait, la tradition tolédane, un crucifix aurait été muré dans une niche après la transformation

^{1.} Monumentos arquitectónicos de España, Segunda serie, Madrid, 1905, p. 95.

de l'église en mosquée par les envahisseurs arabes, et la lampe qui brûlait alors devant lui serait restée plus de trois siècles et demi miraculeusement allumée, jusqu'au jour où les chrétiens, victorieux à leur tour, auraient rendu au culte catholique le sanctuaire profané.

Il est fort possible sans doute que la mosquée mentionnée par l'inscription



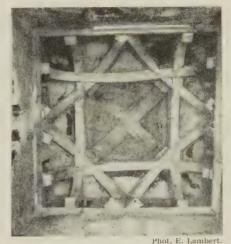
VUE INTÉRIEURE DE LA MOSQUÉE DE BIB-AL-MARDOM A TOLÈDE

de la façade ait succédé sur cet emplacement à quelque édifice consacré au culte chrétien, et les quatre colonnes centrales qui supportent la retombée des arcs en proviennent peut-être. Mais la construction actuelle a bien dû être élevée au temps des Arabes pour servir de mosquée, car les quatre angles sont orientés suivant les points cardinaux, et il n'en serait pas ainsi si les musulmans avaient conservé comme à Cordoue les murs d'un temple chrétien; des fouilles effectuées en 1910 ont du reste permis de retrouver les traces substructions plus anciennes, et elles ne se trouvent pas dans la même direction que les murs actuels. C'est donc bien une partie de l'œuvre de Mousâ-ibn-Ali

qui nous a été conservée grâce à la transformation de la mosquée en église après la Reconquête. L'analogie de son plan avec celui des constructions chrétiennes est remarquable; mais ce fait n'a rien qui doive nous surprendre, car dans son principe la mosquée n'est après tout qu'une imitation du temple chrétien; et les ressemblances, que celle-ci présente par ailleurs avec l'œuvre d'Al-Hakem à Cordoue sont, d'autre part, tout à fait importantes et font de ce modeste édifice un monument aussi précieux que rare de l'art du Califat vers la fin du x° siècle.

La décoration extérieure, autant qu'on en peut juger par le peu qui subsiste, rappelle l'art de Cordoue, dont elle diffère d'ailleurs à certains égards. C'est ainsi qu'à la façade Nord-Ouest, la seule avec celle de l'entrée qui soit en partie conservée, l'emploi de claveaux bicolores, la forme des arcs entrelacés ou polylobés appellent la comparaison avec la grande mosquée andalouse, tandis que l'usage architectural et ornemental de la brique dans toute la construction est un caractère original et déjà bien castillan. Mais c'est surtout l'intérieur, si délabré et modifié soit-il, qu'il importe de comparer avec l'agrandissement d'Al-Hakem. Les neuf travées

carrées, dont les murs sont ornés, audessus des grands arcs, d'arcatures décoratives, sont couvertes d'autant de coupoles nervées analogues à celles de Cordoue. Le principe appliqué dans ces voûtes est le même de tout point, et le tracé des arcs en projection plane est parfois identique; mais elles présentent en même temps certaines nouveautés qui complètent ce que nous savions sur l'art du Califat; nous y trouvons en particulier la preuve que cet art avait déjà évolué dans le court intervalle compris entre le temps d'Al-Hakem et la construction de la mosquée tolédane; et cela nous permet d'entrevoir quel devait être



UNE COUPOLE DE LA MOSQUÉE DE BIB-AL-MARDOM A TOLÈDE

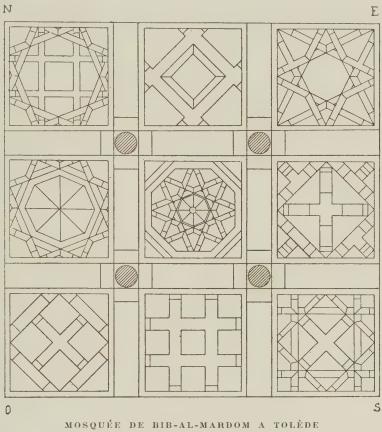
alors l'esprit d'invention des architectes arabes, pour qu'ils aient pu ainsi en quelques années perfectionner sans cesse un motif nouveau.

Toutes les nervures des coupoles de Tolède sont formées d'arcs outre-passés ou trilobés, au lieu d'ètre encore demi-circulaires comme à Cordoue. La voûte plus élevée du centre est seule construite sur plan octogonal au moyen d'arcs en encorbellement disposés de biais dans les angles de la travée; les huit autres, au contraire, partent directement du plan carré, comme celle de la chapelle de Villaviciosa. Les coupoles de Cordoue présentaient les combinaisons les plus simples qu'il soit possible d'obtenir avec huit arcs entrecroisés; et à cet égard encore celle de la chapelle de Villaviciosa représentait une légère complication par rapport aux trois voûtes élevées en avant du mihrab. Les mèmes combinaisons se retrouvent à plusieurs coupoles de Tolède; d'autres aussi simples sont obtenues d'une façon analogue avec quatre arcs seulement. Mais quelques-unes sont d'un type plus complexe et par conséquent plus évolué: dans

une travée, deux combinaisons sont superposées pour porter une même coupole; dans d'autres cas, l'espace laissé libre au centre par l'entre-croisement des nervures est bien couvert comme à Cordoue par une nouvelle coupole plus petite; seulement cette coupole secondaire, au lieu d'ètre à lobes ou à pans suivant le type musulman le plus archaïque, est à son tour portée par d'autres nervures entrecroisées. Et, chose digne de remarque, les arcs qui dans deux travées portent cette coupolette sont au nombre de deux et se croisent à la clef en se coupant à angle droit, exactement comme le feront plus tard les arcs-ogives dans les travées gothiques de plan carré. Les architectes arabes ont donc connu et employé dès la fin du xe siècle, pour renforcer leurs voûtes, non seulement le principe même de la nervure, mais encore le système d'arcs en croix qui constituera plus tard en France la croisée d'ogives.

Les coupoles de Tolède sont ainsi un perfectionnement de celles de Cordoue, et on voit par là avec quelle rapidité l'art musulman d'Espagne a évolué au xe siècle. Il faut également remarquer qu'elles sont beaucoup plus petites que les coupoles andalouses; et ceci permet de constater un autre trait important de cet art, son caractère avant tout théorique. L'échelle d'une construction importe peu, et une voûte minuscule y sera établie, aux dimensions près, exactement comme une autre de vaste portée. Ce n'est pas sur la matière et empiriquement que les artistes travaillent, c'est en mathématiciens, sur des plans ou des épures. Ces constructeurs sont surtout des géomètres; ils se plaisent à tracer des figures en partant de nombres simples; c'est sur le papier qu'ils inventent toutes leurs combinaisons, en se préoccupant beaucoup plus du dessin en projection plane que des propriétés dynamiques de la matière; et c'est pourquoi ils n'ont pas su dégager les énormes conséquences de leur système constructif, ni en utiliser les remarquables propriétés. Le perfectionnement des coupoles de Tolède par rapport à celles de Cordoue s'explique parfaitement de cette manière : l'architecte de Tolède, Mousâ-ibn-Ali peut-être, ou bien le maître dont celui-ci tenait sa science, a d'abord tracé sur le papier des combinaisons pareilles à celles de Cordoue; puis, pour obtenir une variété en rapport avec le nombre plus grand de ses coupoles, il en a cherché d'autres différentes ou plus compliquées par le jeu purement géométrique de la règle et du compas. Ces combinaisons une fois obtenues, on pouvait les reproduire dans une grandeur quelconque, avec les dimensions que comportait l'espace dont on disposait. Cet art du Califat au xe siècle n'a donc pas d'échelle, et c'est là un des traits essentiels de tout l'art musulman : on exécute dans des proportions plus ou moins réduites ou amplifiées des œuvres de structure identique, mais de grandeur variable; et c'est ainsi que le même système constructif,

la même perfection de détail se retrouvent à Cordoue sur une nef large de 6 mètres, et à Tolède où les travées carrées ont seulement 2 mètres de côté; on ira même, dans un édifice par ailleurs fort étrange, à l'église « mozarabe » de San Baudelio près de Berlanga de Duero , jusqu'à construire avec le plus grand soin une coupolette en miniature de structure identique pour



MOSQUÉE DE BIB-AL-MARDOM A TOLÈDE PLAN DES NEUF COUPOLES NERVÉES

voûter une minuscule niche circulaire de 50 centimètres de rayon; et à la voûte de la chapelle de Villaviciosa la décoration des compartiments reproduisait avec la précision la plus minutieuse des coupoles nervées réduites aux dimensions les plus exiguës.

C'est pour la même raison que la différence la plus sensible entre les coupoles de Tolède et celles de Cordoue est beaucoup plus d'ordre géométrique et décoratif que d'ordre proprement constructif. Suivant cette tendance à la complication purement formelle qui est une loi générale de

l'art musulman et se manifestera bien plus encore au xie siècle à l'Aljaferia de Saragosse, c'est surtout la forme des arcs qui se modifie en perdant sa simplicité. L'auteur de la mosquée tolédane a cru perfectionner le système si magistralement appliqué à Cordoue en donnant une complexité plus grande à ses épures; mais il n'a ni étudié, ni développé les propriétés architecturales qui faisaient la haute valeur de ce système. C'est pourquoi il a modifié le tracé demi-circulaire que le maître de Cordoue avait donné aux nervures portantes pour adopter dans huit de ses coupoles l'arc outrepassé; et dans la neuvième de ses voûtes, qui était la plus noble et devaitètre la plus ornée puisqu'elle précédait le mihrab, il a employé la forme la moins simple, et, par conséquent, la plus belle à ses yeux, l'arc trilobé. Sa préoccupation dominante a été de trouver des combinaisons de lignes plus savantes; au lieu d'affirmer et de perfectionner le principe constructif de la nervure, il n'a guère considéré celle-ci que comme un motif ornemental, et il en a au contraire plutôt affaibli la valeur architecturale pour en compliquer le tracé géométrique.

IV

La petite mosquée de Bib-al-Mardom est le seul monument qui subsiste authentique à Tolède de l'époque musulmane. Ce n'était pourtant qu'une des moins importantes parmi les constructions religieuses qui y furent élevées pendant la période du Califat et pendant la période suivante, où Tolède constitua un royaume indépendant et prospère sous la dynastie des Din-Noun. On se demande ce que pouvaient être les deux somptueuses mosquées qui avaient été construites en 981 par l'architecte Fath-ibn-Ibrahim. On se demande surtout ce qu'était la grande mosquée principale qui avait remplacé comme à Cordoue l'ancienne cathédrale visigothe, et avait été entreprise au ixe siècle sur l'ordre d'Abd-er-Rahman II. D'après le Mémorial aujourd'hui perdu de Sahagun, elle avait été réédifiée en 931; et par quelques débris dont certains sont datés, nous savons qu'elle avait été, comme celle de Cordoue, constamment agrandie et enrichie au xe et au xie siècle.

D'autres coupoles nervées analogues à celles de Cordoue et de Bib-al-Mardom se trouvaient sans nul doute dans plusieurs de ces mosquées tolédanes, car le même système se rencontre encore à Tolède dans deux autres édifices sur la destination desquels les archéologues n'ont pu se mettre d'accord, et qui doivent dater des premiers temps qui suivirent la Reconquête chrétienne. L'un fut probablement une mosquée et servit peut-être pendant le xIIe siècle aux musulmans mudéjars qui restèrent à Tolède jusqu'à l'expulsion des Morisques en 1609 : c'est aujourd'hui la maison fort

délabrée dite des « Tornerías ». L'étage supérieur de cette curieuse construction présente des dispositions analogues à celles de la mosquée de Bib-al-Mardom: douze arcs en fer à cheval retombent sur quatre colonnes centrales et divisent la voûte en neuf travées à peu près carrées. Celle du milieu est couverte d'une coupole portée par quatre arcs entrecroisés comme

une de celles de Bib-al-Mardom; les compartiments ainsi obtenus figurent à leur tour autant de coupolettes, et plusieurs de celles-ci sont nervées de deux petits arcs en croix. La date et la destination primitive de l'autre édifice sont également inconnues; et certains ont voulu, sans aucune raison sérieuse, y retrouver l'oratoire de l'ancien palais des rois maures; c'est aujourd'hui la chapelle dite de Belén ou de Béthléem, enclavée dans la clôture du couvent de Santa Fé. La voûte d'une travée carrée y est transformée en octogone par quatre trompes d'angle : elle est couverte d'une coupole nervée dont les huit arcs en fer à cheval dessinent un octogone étoilé; les pointes de l'étoile partent des sommets du poly-



INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE DE BIB-AL-MARDOM A TOLÉDE (d'après Girault de Prangey.)

gone de base; et la partie laissée vide au centre par l'entrecroisement des nervures devait être à son tour surmontée d'une autre petite coupole; mais celle-ci a disparu à l'époque des Rois Catholiques, où tous les compartiments de la voûte furent rénovés et ornés de peintures à sujets religieux.

Ainsi Tolède posséda, comme Cordoue, dès le xe siècle de nombreux édifices où la coupole nervée était un des procédés favoris des architectes; et les traditions de l'art du Califat y étaient si fortes qu'elles s'y maintinrent jusqu'à la fin du Moyen-Age: au xive siècle et plus tard encore, les églises mudéjares y conservèrent une décoration tout à fait semblable à celle de la

mosquée de Bib-al-Mardom, et des clochers-minarets conçus comme les tours carrées des mosquées andalouses. L'étude des monuments religieux qui furent construits dans cette ville après la Reconquête prouve en outre qu'il n'y eut là, pendant des siècles, aucune différence architecturale entre les églises, les synagogues et les mosquées, et que ce furent sans doute les mêmes artistes qui élevèrent les temples des trois cultes. Du xe au xve siècle, sous la domination chrétienne comme sous la domination musulmane, Tolède fut une ville unique en Europe, intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, jouissant dans tout le monde médiéval d'une renommée universelle; elle était célèbre en France surtout, et cette célébrité se rehaussait d'une sorte de fascination mystérieuse, voire même quelque peu suspecte, car elle était pour nos écrivains du Moyen-Age la ville par excellence des nécromans et des magiciens.

Quand on pense à ce que devaient être au xie et au xiie siècle les monuments de cette ville extraordinaire, l'imagination ne peut s'empêcher de rêver. Aussitôt après la Reconquète, la grande mosquée principale fut transformée en église, de même qu'avait été transformée en mosquée la cathédrale visigothe qui s'était élevée avant elle sur ce même emplacement. Avant d'être remplacée à son tour au xiiie siècle, après la victoire décisive de Las Navas, par la cathédrale ogivale dont Alphonse VIII et l'archevêque Rodrigue posèrent les premières pierres, il ne faut pas oublier que la grande mosquée de Tolède servit longtemps, comme plus tard celle de Cordoue, à célébrer le culte des chrétiens qui avaient repris la ville en 1085. Sans doute Alphonse VI avait promis solennellement aux musulmans qu'ils pourraient conserver tous leurs temples; mais presque aussitôt après, profitant de son absence, la reine Constance de Bourgogne et l'archevêque français Bernard d'Agen mirent les infidèles à la porte de leur grande mosquée pour consacrer celle-ci au culte catholique; et le faquih Abou'l-Oualid jugea plus prudent de délier à son retour le roi de sa parole et de sanctionner par une renonciation volontaire une expulsion que les Maures vaincus n'avaient pu empêcher par la force.

Dès la fin du xi^e siècle, les nombreux « Francos » amenés à Tolède par le roi et par l'archevêque, et poussés à la croisade d'Espagne par les puissants abbés de Cluny, vinrent donc prier le Christ dans l'ancienne mosquée musulmane; ils y virent sans doute des voûtes nervées semblables à celles de Cordoue et de Bib-al-Mardom, ils en virent d'autres pareilles dans les églises nouvelles construites pour les vainqueurs par des architectes mudéjars. Comme plus tard les Turcs entrant à Sainte-Sophie furent émerveillés par les splendeurs de l'art byzantin, ces hommes du Nord durent être éblouis par les richesses que les Orientaux avaient accumulées dans leur grande

mosquée, par la couleur étincelante et complexe de la décoration andalouse. Aucun de ces étrangers ne retourna-t-il dans son pays, après avoir contemplé les chefs-d'œuvre d'un art si nouveau pour lui, au moment précisément où le problème de la voûte y préoccupait l'esprit de tous les constructeurs? Il n'est pas absurde de supposer que les voûtes nervées des Arabes ont pu suggérer à certains d'entre eux l'idée première des arcs-ogives qui apparurent en France vers cette époque.

Cette hypothèse, qui peut paraître surprenante au premier abord, n'est pas insoutenable quand on l'examine de plus près. Ce n'est sans doute pas à Tolède seulement qu'il faut rechercher l'origine de la voûte d'ogives française. Mais la forme initiale d'où celle-ci est peu à peu sortie pourrait bien être la voûte nervée que nous avons vu réalisée à Cordoue dans toute sa perfection dès le xe siècle. Nous ne pouvons songer à aborder ici l'étude détaillée de questions que nous espérons pouvoir traiter ailleurs avec tout le développement qu'elles comportent, et nous nous bornerons à rappeler que l'influence de l'art du Califat a été considérable à partir du xIe siècle, non seulement dans les temples musulmans, mais encore dans les églises chrétiennes. Elle est, dans certains cas, passée par Tolède, et s'est fait sentir jusqu'à une époque avancée du Moyen-Age. Les coupoles sur nervures de la mosquée d'Al-Hakem ont joué dans l'histoire de l'art un rôle considérable qui n'a pas été mis en valeur jusqu'ici autant qu'il le mérite. Dans l'art arabe et mudéjar, elles ont donné naissance à la coupole à entrelacs et à la coupole à stalactites; et celles-ci ont à peu près supplanté à partir du XIIe siècle la forme architecturale relativement simple et robuste que nous avons vue surgir à Cordoue : ces variétés nouvelles répondaient mieux, en effet, à la tendance qui se marquait déjà nettement à la mosquée de Bib-al-Mardom et portait les artistes musulmans à enrichir et compliquer toujours davantage la décoration ornementale et les formes purement géométriques, plutôt qu'à perfectionner la construction même et la valeur propre de la matière. Dans l'art chrétien les coupoles nervées hispano-arabes ont également exercé leur influence, le principe constructif en a été de plus en plus nettement dégagé : elles ont été imitées, avec leur forme étoilée caractéristique et à peu prês dépouillée de toute décoration adventice, dans un grand nombre d'églises, en Espagne même et jusqu'en France et en Italie; et, avant d'avoir été ainsi exactement copiées, il nous paraît probable qu'elles ont fait naître dans l'esprit des architectes du xie siècle l'idée féconde qui devait bientôt donner naissance à la croisée d'ogives.

DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIE DU XVII° SIÈCLE

JACQUES BLANCHARD ET CHARLES-ALPHONSE DUFRESNOY



primitifs (de la fin du xive siècle à l'avènement de François Ier) sont à l'ordre du jour. Les récentes enquètes de MM. Dimier et Moreau-Nélaton ont commencé à débrouiller à nos yeux l'histoire de notre xvie siècle. Le xviiie est toujours, depuis les Goncourt, le siècle favori de nos érudits. Le règne de Louis XIV, les travaux de Le Brun à Versailles ont également trouvé leurs historiens. Ce qui, de notre peinture, reste le plus inconnu, c'est la part

de la première moitié du xvii siècle. Seul, de nos jours, s'en est occupé M. Henry Lemonnier; il a tracé l'esquisse d'une histoire de la peinture durant cette période, en résumant toutes les précieuses trouvailles d'archives, que nous devons à la génération des Chennevières, des Montaiglon et des J.-J. Guiffrey, et les renseignements biographiques (beaucoup plus riches que pour les époques précédentes) que nous fournissent les premiers historiens de l'art français et surtout Félibien. Mais si les noms des artistes nous sont ainsi relativement assez bien connus, la plupart de leurs œuvres nous échappent; ce sont toujours les mèmes tableaux, d'ordinaire conservés au Louvre, qu'on nous offre comme échantillons; et la méthode critique moderne, qui a obtenu de si réels résultats notamment dans l'étude des xves siècles flamand et italien, ne s'est encore jamais exercée dans le domaine qui nous intéresse ici. Les peintres français du début du xvii siècle ont presque tous commencé leur carrière par de longs séjours en Italie; or nous ne connaissons d'eux que des exemples de leur maturité: des tableaux exécutés après leur retour en

DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE 163

France, des œuvres commandées par le Roi, la Reine-mère, le Cardinal, quelque grand seigneur, quelque conseiller, ou quelque intendant des finances; encore ne voyons-nous que des épaves, les nombreuses et importantes décorations du temps de Richelieu et de Mazarin ayant presque toutes été détruites, dès la majorité de Louis XIV, par l'avènement de l'art de Le Brun, dans une France à beaucoup de points de vue méprisante de l'ancienne et toute fière



Photo. Arch. Art et Hist.

CIMON ET ÉPHIGÈNE, PAR JACQUES BLANCHARD
(Musée du Louvre.)

de sa nouveauté; si bien que pour nous le xviie siècle se résume, grosso modo, dans l'art officiel de Vouet et dans l'art classique que régente, dès sa fondation, en 1648, l'Académie. Les personnalités (sauf les Le Nain ou le Philippe de Champaigne portraitiste) disparaissent sous ces deux grandes apparences (à part, Poussin règne à Rome). Or, la clef de toute cette époque, et pour toutes les écoles, se trouve en Italie; les années du pontificat d'Urbain VIII, notamment, forment une cuve où bout l'art tout entier; les divers courants, qui, au long des xve et xvie siècles, ont subi des influences mutuelles assez complexes et s'en sont alternativement dégagés, se rencontrent et se mèlent plus complètement, encore une fois, en Italie, pour former

définitivement ensuite des écoles nationales. Nous sommes là peut-être au moment le plus important sinon au point le plus haut de l'histoire de l'art moderne. C'est en Italie qu'il faut aller chercher nos Français d'alors, dont les œuvres restent là-bas ignorées, anonymes, ou confondues avec celles de maîtres de toutes sortes. Nous les y découvrirons dans leurs années d'études, de recherches, dans leurs efforts personnels; ils ne nous y apparaîtront plus seulement comme des co-équipiers de Vouet, de Le Brun ou de Mignard.

Les érudits étrangers sont en train de renouveler l'étude du début du xvIIe siècle. quand, en France, nous en sommes encore à n'y voir faussement qu'une époque de décadence, dépendant presque entièrement de l'influence des Carrache. Le mot de décadence est inexact, si la parole de Nietzsche est vraie qu'il n'y a décadence que là où diminuent l'amour de la vie et le sentiment de puissance 1. Quant à l'influence des Carrache, il est juste que nous y attachions, nous-mêmes, une grande importance, puisqu'elle fut chez nous prépondérante; mais elle ne le fut, il le faut bien remarquer, que plus tard, sous le règne de Louis XIV; nos historiens de l'art du xvue siècle en furent si frappés qu'ils en oublièrent le reste, et nous vivons encore sur leur erreur. C'est l'influence du Caravage qui domina d'abord sous Louis XIII, puis celle des Vénitiens et notamment de Véronèse. Mais, à côté de ces courants principaux, il y eut une foule d'anarchies et de virtuosités particulières; à aucune époque, il n'y eut plus de mouvement ni de joie; jamais peutètre ne s'essayèrent autant de renouvellements. Vingt chapitres s'ouvrent à notre étude : celui de l'influence des œuvres du Baroche, la nouvelle école coloriste et romanesque de Florence, l'école mystique et tourmentée de la Lombardie, le milieu gênois où passent Rubens et Van Dyck, où le « genre » flamand et hollandais se marie à la fantaisie bouffonne de l'Italie, la Rome cosmopolite des paysagistes, une Venise spéciale qui n'est plus celle du Titien, ni même du Tintoret, etc... Les historiens flamands et hollandais se sont bien aperçu du champ magnifique qui s'ouvrait ainsi devant eux : ils

^{1. «} Le style baroque naît chaque fois que dépérit un grand art ; lorsque dans l'art de l'expression classique, les exigences sont devenues trop grandes, il se présente comme un phénomène naturel, à quoi l'on assistera peut-être avec mélancolie, parce qu'il précède la nuit, mais en même temps avec admiration, à cause des arts de compensation qui lui sont particuliers... Avec cela, sans cesse de nouvelles audaces, dans les moyens et les intentions, fortement soulignées par l'artiste, pour les artistes, tandis que le profane croit voir le perpétuel débordement involontaire de toutes les cornes d'abondance d'un art naturel et primesautier. Toutes ces qualités, qui font la grandeur de ce style, ne sauraient se retrouver aux époques antérieures et n'y seraient pas tolérées ; car des choses aussi exquises demeurent longtemps suspendues à leur arbre comme des fruits défendus. » (Le Voyageur et son ombre, aph. 144.)



ANGĖLIQUE ET MĖDOR PAR JACQUES BLANCHARD (Metropolitan Museum, New-York.)



DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE 165

vont rechercher en Italie les origines de leur art classique, les sources de Rubens et de Rembrandt, ils ont revisé l'œuvre d'artistes comme Honthorst, dégagé des personnalités qui appartiennent à leurs pays dans l'ensemble trouble du Caravagisme, mis en évidence leur groupe de peintres originaires d'Utrecht. Les Allemands attirent notre attention sur l'importance à Rome d'Elsheimer, à Venise de Jan Lys. N'en restons pas, en France, à l'étude



Photo Hanfstaengl.

CIMON ET ÉPHIGÈNE, PAR RUBENS (Galerie de peinture, Vienne.)

de notre art du xvii^e siècle par les textes et les archives, déjà connus et ressassés; mais recherchons les œuvres à notre tour; nous retrouverons, sans doute, en Italie, les plus originales. Ne nous faisons pas l'objection que nous ne verrons, en somme, sous les noms de nos artistes, que des œuvres italiennes, et que ceux-là ne forment en réalité une école française qu'après leur retour en France. Qu'importe d'ailleurs, si nous mettons en lumière des œuvres intéressantes! Mais n'oublions pas aussi qu'outre-monts, sous Urbain VIII et ses successeurs, tout est action et réaction: les Italiens dominent, mais reçoivent l'apport de l'étranger; ils héritent notamment du Poussinisme; Claude est, chez eux, la semence d'une moisson. Parce que Vouet ne fait, durant ses années italiennes, que tourbillonner sous les influences les plus diverses, qui semblent enivrer sa virtuosité, et s'adonner surtout au

Caravagisme, ses tableaux de San Lorenzo in Lucina, que nous avons publiés naguère, n'en sont-ils pas moins les plus beaux de sa main, et n'étaient-ils pas tombés dans le plus complet oubli¹? Que ne pourrait-on découvrir de ce protéique Sébastien Bourdon, imitateur d'Andrea Sacchi, du Poussin, de Véronèse, des lombards, de Claude, de Castiglione, de Cerquozzi et de Jan Miel?

Le Cimon et Ephigène, de Jacques Blanchard, récemment acquis par le Musée du Louvre (v. p. 163), a donné lieu, sur son attribution, à des doutes qui montrent pleinement les préjugés auxquels on reste attaché en France sur notre art du temps de Louis XIII. L'idée qu'on se fait de Blanchard s'est tellement cristallisée autour du tableau de la Charité, que possède, depuis sa formation, notre Musée, on s'est toujours si facilement laissé aller à ne pas rechercher d'autre exemple de son pinceau. que l'œuvre nouvellement acquise a soulevé des protestations. Le choix du sujet, tiré de Boccace, la composition pittoresque, fantaisiste, et presque romanesque, les « nus » féminins d'une mollesse à la Rubens, le jeu presque moderne des reflets sur ces « nus », sont, en effet, étonnants pour notre ignorance. Mais le tableau est signé; mais si l'on parcourt l'œuvre gravé (70 pièces) qui nous reste de Blanchard, on s'apercoit que c'est bien là son genre de composition et ses types²; mais il existe d'autres œuvres de lui três semblables : une Bacchanale signée, au Musée de Nancy, un admirable Angélique et Médor, au Metropolitan Museum de New-York 3 (v. pl. hors texte); et le tableau qui devrait plutôt provoquer de l'étonnement, c'est justement la jolie mais calme et peu extraordinaire Charité du Louvre, qu'un ancien inventaire ne fait, d'ailleurs, qu'attribuer à l'artiste. Malgré le vague où restent sur Blanchard, dans leurs descriptions, les anciens auteurs, ce qu'ils disent semble bien se rapporter à des œuvres

^{1.} V. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1913, p. 309-348. — V. encore dans Zeitschrift für bildende Kunst, 1924, n°s 3-4, et n° 7: Hermann Voss, Die Caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier. M. H. Voss, qui fait sienne notre découverte des tableaux de Vouet à S. Lorenzo, augmente sans preuve l'œuvre italien de cet artiste d'un certain nombre de pièces, qui ne peuvent guère lui appartenir, et risque ainsi de rendre plus nuisibles qu'utiles ces essais de reconstitution d'a œuvre », si importants mais si délicats à entreprendre. En revanche, il remet en lumière la personnalité de Nicolas Regnier, de Maubeuge.

^{2.} V. notamment, la *Danaé*, gravée par De la Court et Durand, qui est tout à fait comparable à la femme étendue au centre du *Cimon*.

^{3.} L'Angélique et Médor, gravé par Lainé, a passé en 1780 à la vente Poullain. — A ma connaissance nous possédons encore aujourd'hui de Jacques Blanchard, en dehors des tableaux dont nous parlons dans le texte de cet article, les œuvres suivantes : deux Saintes Familles à Fontainebleau, un Saint Pierre recevant de Jésus les clefs du Paradis à la cathédrale d'Albi, un Saint Jérôme au Musée de Bar-le-Duc, une Sainte Famille au Musée de Cherbourg, une autre à Nantes, une Flagellation du Christ à Rennes, une Cérès à Rouen, une Présentation de Jésus au temple à Toulouse,

plus proches du *Cimon* que de la *Charité*. «Le coloris, qu'il avait beaucoup étudié à Venise, nous dit d'Argenville, était sa principale partie; il savait mieux que personne le mélange des couleurs, ce que Pline appelle *commixtura et transitus colorum*. » A un autre endroit il nous parle des « figures un peu lourdes et souvent peu correctes ». Mais, ajoute-t-il, « où

est l'artiste parfait? Il est bon même d'avoir de petits défauts; Quintilien le dit expressément: In quibusdam vitia ipsa delectant, et Ovide (de Arte amandi III): In vitio decor est quaedam male reddere verba ». Et Sauval, décrivant les peintures de la galerie basse de l'Hôtel de Bullion, qui représentaient les douze mois de l'année, figurés par des énigmes et des métamorphoses, s'exprime en ces termes: «Je ne saurais me taire d'une Diane sur une nuée qu'on voit au mois de novembre. Ses veux gracieux et bien fendus, ses joues fraîches et vermeilles, ses bras ronds, sa gorge blanche, son air noble, sa tète bien coiffée et couronnée d'un croissant donnent de la



Photo Wolfrum.

PORT|RAIT DE FRANÇOIS DUQUESNOY
PAR JACQUES BLANCHARD
(Collection Czernin, Vienne.)

tentation à ceux qui la regardent trop curieusement... Cérès est assise sur des gerbes de blé. Il ne se peut rien voir de plus amoureux que ses yeux... rien enfin de plus rond que son sein, ses bras, ses mains et ses jambes... Dans le mois de mai, un certain petit Amour en l'air qui vole,

une Sainte Famille à Mannheim, et, roulé dans les réserves du Louvre, le May de Notre-Dame de 1634 : la Descente du Saint Esprit, dont un dessin existe au Cabinet des estampes de Leipzig sous le nom de Le Brun. Le Saint Paul, autrefois au Louvre, aujourd'hui au château de Maisons-Laffitte, n'est pas de Blanchard, mais de Noël Ouillerier.

mais si rond, si tendre, si délicat, l'air de la tête est si enfantin, ses yeux si doux et si riants, sa chair si blanche... » Et Sauval conclut : « La passion de Blanchard fut l'amour ». Regarder le *Cimon*, c'est conclure de même.

Où s'est donc formé l'art de ce peintre? La clef du mystère est là. Ce n'est pas à Bologne, ce n'est pas à Rome: c'est à Venise. Est-ce dans la Venise du Titien? On a appelé Blanchard le Titien français; mais, comme beaucoup de surnoms, celui-ci est mal donné. Sans doute Blanchard a-t-il regardé les œuvres du Titien, de Tintoret, de Véronèse; le point de départ du Cimon semble bien être, d'ailleurs, dans le tableau du Titien, Diane et Actéon, de Bridgewater-House. Mais il a surtout fréquenté ses contemporains. C'était en 1626, en 1627. Jan Lys, l'ancien « suivant » du Caravage, produisait les œuvres étonnantes de sa dernière période, qu'étudiait il y a quelques années le regretté Rudolf Oldenbourg, ces œuvres véritablement anachroniques, comme dit si bien cet auteur, et qui semblent presque contemporaines de Piazzetta1. De quelles influences était faite cette façon nouvelle? Car à cette époque et en dehors du tempérament particulier des artistes, il faut toujours envisager le problème de l'action qu'eut chacun sur chacun ; c'est à chaque fois un dosage délicat à exécuter. Ce mélange des influences n'était pas alors seulement un effet du hasard, mais le résultat d'une théorie ; ce le fut dès les Carrache; déjà le Parmesan avait composé son style de Raphaël, de Michel-Ange et du Corrège. Domenico Feti venait (ou Fetti) de mourir à Venisc même en 1624, et l'importance de ce maître commence à peine à se montrer à nous. Il y a là, avec Bernardo Strozzi, tout un groupe d'artistes, qui, jusqu'à ces derniers temps, n'avait pas été assez mis en lumière. Feti était parti de l'art du Cigoli, avait imité le Caravage, écouté Elsheimer, travaillé à Mantoue, et s'était joint, à Venise, aux recherches de Lys. Strozzi, descendant du Baroche par Salimbeni, et du Corrège par Cambiaso, étudia Rubens à Gènes, puis imita le Caravage, et se fit ainsi une manière toute neuve 2.

Un Vénitien rubénien¹, corrégien, barochiste, appartenant à cet étrange

^{1.} Cf. Rudolf Oldenbourg: Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen, p. 136-167, et Jan Lys, Biblioteca d'Arte illustrata, Rome. Voir notamment, le Satyre et le Paysan de la collection Widener et la Toilette de Vénus aux Offices.

^{2.} Sur Feti, voir Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen xxxv, 150, 156, 158. — Endres-Soltmann, dans le Künstlerlexicon de Thieme et Becker. — R. Oldenbourg, Domenico Feti, Biblioteca d'Arte illustrata, Rome. — Sur Strozzi, voir Giuseppe Fiocco, Bernardo Strozzi, Biblioteca d'Arte illustrata, Rome. — Ludovico Cardi da Cigoli, dans sa dernière manière, telle qu'on peut l'étudier à la Galerie du Capitole à Rome, en examinant l'ancienne décoration du casino du Cardinal Scipion Borghèse, peinte en 1610-1612, et représentant l'Histoire de Psyché, nous parait avoir eu sur Blanchard, durant son séjour à Rome (1624-1625), une directe

moment de la vie artistique de la cité qui vit naître le Titien et Tiepolo, tel nous apparaît donc Blanchard, pendant quelques années du moins, après son départ de Rome et dans les années qui suivirent son séjour à Venise. Il serait bien précieux de posséder encore les huit compositions de Vénus et d'Adonis qu'il exécuta à Turin, pour le duc de Savoie, en s'en retournant en France, ou les sujets des Métamorphoses d'Ovide qu'il peignit à Lyon ².

A Lyon, il fit également quelques portraits « aussi beaux que Van Dyck » dit d'Argenville. Eloge exagéré ? Qu'en savons-nous ? En ce genre nous ne connaissons plus de lui, dira-t-on, que la gravure de son propre portrait par Edelinck. Erreur! Il existe de lui, dans la galerie Czernin à Vienne, un portrait du sculpteur François Duquesnoy, le Flamand, en veste grise et manteau rouge, coiffé d'un grand chapeau et tenant une statue, qui semble mériter la comparaison (v. p. 167). Il est malheureusement placé si haut qu'il est difficile d'en apprécier la facture. Avons-nous bien étudié les portraits français du temps de Louis XIII ? Quel est, par exemple, l'auteur du portrait

influence. Voir un dessin du Cigoli aux Offices, Diane et Endymion, et remarquer le caractère de ses figures féminines ; un autre dessin semble être une étude pour l'Amour du Cimon, un troisième pour l'une des femmes endormies dans la même composition. Le paysage du tableau de Blanchard, son feuillé par touches rondes, ne doivent rien au Titien ; ils ressortent peut-être de l'enseignement de Paul Brill, qui mourut à Rome en 1626 et que Blanchard y connut pendant deux ans.

1. Il existe, au Musée de Vienne, un tableau de Rubens (v. p. 165) sur le même et si rare sujet de Cimon et Ephigène, et qui offre des rapports de composition avec celui de Blanchard. Cependant il est impossible que Blanchard ait pu le connaître, car il fut probablement exécuté par Rubens en 1625, en tout cas vendu cette année-là au duc de Buckingham, Blanchard étant en Italie, et Rubens depuis longtemps retourné à Anvers. Le même sujet a encore été traité par un anonyme dans un tableau conservé à Rome au palais Colonna avec l'attribution au Poussin. Il est étrange d'ailleurs que cette histoire, une fois adoptée, n'ait pas eu plus large fortune parmi es peintres; elle offrait, en effet, l'occasion de magnifiques nudités endormies, dans la campagne, sous des ombrages, et la possibilité de belles natures mortes, de fruits, comme a fait Rubens, ou d'animaux vivants, d'oiseaux, etc... On devrait pouvoir parier qu'il existe, par le monde, une toile de Castiglione illustrant ce savoureux conte de Boccace. C'est l'histoire d'un homme qui, comme dit Ronsard,

... vivait sot, ignorant et lourdaud, Niais, badin, eslongné de vertu,

Et qui

Lors aux rayons d'une si belle face (celle d'une dame qu'il rencontra endormie dans la campagne)

Changea de mœurs, de nature et de grâce.

Il devint:

Discret, facond, bien parlant, bien disant Et de fascheux, agréable et plaisant.

2. Né en 1600, Blanchard arrive à Rome en octobre 1624; il y reste jusqu'en avril 1625; passe deux ans à Venise et n'est guère revenu à Paris avant 1629. Il meurt en 1638.

de Stella au Musée de Lyon? Et cependant, s'il n'était anonyme, il serait célèbre au même titre qu'un Van Dyck ou qu'un Frans Hals, comme aussi le portrait d'homme attribué à Simon Vouet, de la collection de M. M. Magnin (n° 252). On semble presque réduire l'histoire du portrait français à cette époque au seul nom de Philippe de Champaigne, artiste d'origine flamande. Que de révélations n'amènerait pas une exposition méthodique de tout ce qui reste encore dispersé çà et là?

Il est un autre groupe d'artistes où seraient possibles les découvertes les plus intéressantes: le groupe de ceux qui vécurent à l'ombre du Poussin; ici ne comptent plus tant les influences italiennes que l'atmosphère mème de Rome; ici c'est l'art italien qui reçoit un germe venu de France. Dans ce groupe, d'ailleurs, se détache complètement la figure du Poussin lui-mème; son noble génie s'isole; personne ne l'imite dans sa profonde réalité, ou c'est alors de purs et fidèles copistes: Lemaire, Nocret; seules, leurs anciennes copies peuvent offrir au critique moderne quelque difficulté, quand il s'agit de les distinguer de l'œuvre même du maître. Chose curieuse: chez la plupart de ceux dont l'art, indéniablement, procède de celui du Poussin, ce qui manque, c'est la grandeur, c'est la belle et sage poésie; la fantaisie a choisi ce nid magnifique pour y déposer ses œufs; voyez Castiglione, Pietro Testa, Giulio Carpioni; ils restent idylliques, mais deviennent bouffons. Un seul peintre semble avoir compris une fois l'essence mème du génie du Poussin. Qui l'eût dit? c'est Dufresnoy. Qu'était réellement Dufresnoy? Le hasard vient de nous l'apprendre.

Jusqu'ici, il n'était pour nous tous, et je parle des mieux informés, que l'auteur des deux œuvres autrefois conservées au Louvre et gravées dans le grand ouvrage de Charles Blanc: la Sainte-Marguerite, (aujourd'hui au Musée d'Evreux), tableau de piété assez banal, et les Naïades (aujourd'hui au Chàteau de Maisons-Laffitte), gracieux décor d'arbres avec de petites nudités, dans le goût ordinaire aux imitateurs français de l'Albane. Le Nouveau Palais à Postdam conserve encore de lui deux pendants: Vénus et les Gràces, Vénus et les Amours, tous deux datés de 1647, époque où le peintre était encore à Rome et qui néanmoins ne nous révèlent pas un art différent de celui de Mignard, qui fut l'ami intime et le fidèle compagnon de Dufresnoy 1.

Dufresnoy, bien oublié de nos jours, fut cependant célèbre jusqu'au

^{1.} Ces deux œuvres sont peut-être encore plus proches de Nicolas que de Pierre Mignard. Il semble que les frères Mignard et Dufresnoy aient adopté ce style, que nous connaissons bien, en l'année 1644, où le Cardinal de Lyon, frère aîné de Richelieu leur fit copier les fresques de Carrache au palais Farnèse. — On peut citer encore de Dufresnoy : une Nymphe au Musée d'Epinal, une Mort de Socrate aux Offices de

DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE 171

milieu du xixe siècle, mais comme poète latin et théoricien de l'art de la peinture, non comme peintre. Charles Blanc et Philippe de Chennevières (dans un chapitre de ses *Peintres provinciaux*, sur Hilaire Pader) vantent encore son style d'une « latinité excellente » et en savourent « le rythme antique digne du siècle d'Auguste ». M. Paul Vitry a consacré à son poème



Photo Wolfrum.

LE SONGE DE NAUSICAA, PAR CH,-A DUFRESNOY
(Collection Czernin, Vienne.)

une savante thèse latine , où l'on apprend à quelles longues réflexions théoriques s'est livré notre artiste dès son arrivée en Italie, en 1634, et

Florence, une *Vénus couchée* dans la collection de M^{me} Dabrowska à Varsovie, la copie d'une *Ivresse de Noé* d'Andrea Sacchi au Musée de Caen. M. Paul Vitry lui attribue un *Jugement de Midas* au Musée de Lille, mais je crois avoir démontré que ce tableau appartient au pinceau de Pierre Mignard. V. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908, pp. 66-69. Enfin, M. G. Brière me signale dans le Catalogue de la collection du lieutenant-général comte Despinoy (vente en janvier-février 1850 n° 710) la description d'une curieuse allégorie au rétablissement de la Compagnie des Indes, exécutée en 1664.

1. De C.-A. Dufresnoy Pictoris poemate quod "de Arte Graphica" inscribitur. Rapilly 1901.

presque jusqu'à sa mort, comment il a étudié Horace «à cause, dit son ami et commentateur Roger de Piles, du rapport que les préceptes de la poésie ont avec ceux de la peinture», comment il a dû connaître les principes de Léonard de Vinci, soit à travers les traités de Giovanni Paolo Lomazzo (parus en 1584 et 1591), soit mieux par la lecture directe des manuscrits du Maitre possédés par Cassiano del Pozzo, comment il s'est nourri de Pausanias, de Pline ou de Cassiodore, surtout sans doute dans la compilation qu'avait faite des préceptes des anciens le hollandais Franciscus Junius, compilation qui fut publiée en 1637 à Amsterdam, sous le titre de De Pictura veterum libri tres, et que consultèrent dès lors presque tous les artistes de cette époque, et notamment Poussin. Nous savons aussi par Félibien et par Roger de Piles que, dès son enfance, Charles-Alphonse Dufresnoy¹ s'était livré à l'étude de l'anatomie, de la géométrie, et des mathématiques, mais aussi du latin et du grec, et qu'il avait un goût vif pour les poètes anciens; qu'il s'était perfectionné dans la perspective, dès son début à Rome, par la lecture de l'Optique du Père F. Matteo Zaccolini, théatin, dont le manuscrit était conservé dans la Bibliothèque des Barberini; qu'il voulait « fouiller l'art de la peinture jusqu'à la racine et en tirer la quintessence »; qu'il se mit à copier les statues antiques et les œuvres de Raphaël. Cet artiste nous apparaît donc comme un esprit des plus curieux et des plus cultivés, un érudit original, à la fois amoureux de la poésie ancienne et des recherches les plus techniques; mais, comme peintre, nous dit-on, il était peu fécond et peu expéditif; « la pratique lui donnait de la peine ».

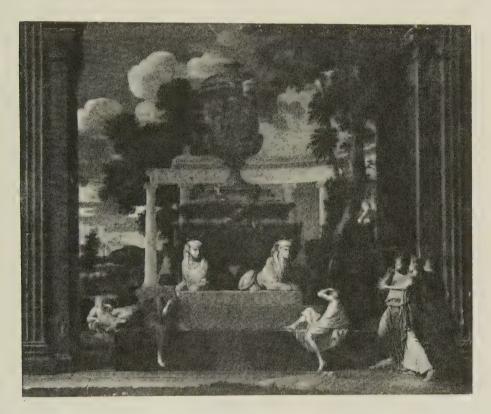
Malgré ces dernières indications, il devait pourtant paraître étonnant qu'il n'eût peint que les tableaux assez médiocres dont nous avons parlé, ou des tableaux semblables. Sans doute aurait-il fallu le connaître dans les œuvres de ses débuts à Rome, si, comme tant d'autres, il était probable qu'il se fût banalisé dès son retour et même avant son retour en France.

Nous avions autrefois vu sous son nom, dans la galerie Czernin, à Vienne, une composition étrange, mais qui était aussi mal placée et presque aussi peu visible que le portrait du Fiamingo par Blanchard, et nous l'avions réservée, dans notre mémoire, comme une source de joies possibles. C'est le tableau dit *le Songe d'Alcmène*, dont nous pouvons donner aujourd'hui (v. p. 171) une reproduction. Il ne faut guère douter d'une attribution ancienne à un artiste aussi oublié. Quel rapport, pourtant,

^{1.} Dufresnoy naît en 1611 ; il arrive à Rome en 1634 ; Mignard l'y rejoint à la fin de 1635 ; il part pour Venise à la fin d'août 1653 et y passe dix-huit mois, puis revient à Paris. Il meurt en 1668.

DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE 173

entre une telle «favola» et les *Naïades* de Maisons-Laffitte, par exemple? Mais quel rapport aussi avec n'importe quel peintre de cette époque, que nous connaissions? Cette œuvre ne mérite-t-elle pas une sorte de gloire à cause de sa singularité? Que représente-t-elle? Le titre traditionnel de *Songe d'Alcmène* nous paraît erroné. Rien dans l'histoire de la mère d'Hercule n'a trait à une scène pareille. L'apparition, à une femme dormant



LE PRODIGE, PAR CH.-A. DUFRESNOY
(Collection Maurice Magnin, Paris.)

sur un lit, de Minerve indiquant un rivage où des femmes lavent du linge, et la figure d'une servante qui sommeille, évoquent immédiatement l'idée du Songe de Nausicaa, à qui la déesse insinue le désir de se rendre, le lendemain matin, à l'endroit où doit lui apparaître Ulysse. Mais, dans cette hypothèse, que signifient, sous l'ombre du léger rideau voilant la tête du lit, ces deux fantômes de vieillards, romantiquement drapés comme des Wotans, et tenant un coffret? Il y a là, pour nous, un irritant mystère, qui ajoute, peut-être, à la poésie raffinée d'un tel tableau. Où ce curieux liseur de Dufresnoy a-t-il puisé cette inspiration? Cet « hermétisme »

semble bien convenir à la figure de l'artiste, telle qu'elle se dessine dans les vers travaillés de son poème, ou dans les souvenirs qu'ont laissés sur lui ses amis Roger de Piles et Félibien.

Au point de vue de la composition, l'originalité est également indéniable. La figure de la femme endormie, sur qui se concentre l'intérêt du drame. est rejetée à l'extrème droite du tableau, comme pour augmenter l'atmosphère songeuse dans laquelle l'œuvre baigne; elle est étendue sur un sompteux lit de parade, bien rare dans les représentations picturales; la pose, si gracieuse qu'elle soit, n'est pas conventionnelle et marque heureusement l'appesantissement hypnotique. Nous ne voyons de comparable à cette partie de la composition et au motif architectural qui la soutient, que le magnifique dessin des Offices, qui devrait être célèbre sous le nom de Dessin des Baisers, où le Salviati, projetant sans doute le décor d'une tapisserie, a tracé, dans un encadrement fait de couples enlacés, deux scènes d'amour physique; dans l'une d'elles on remarque un lit aussi splendide, une femme couchée dont la figure allie la même noblesse au même réalisme, et un vieillard dont le visage évoque celui des fantômes du Songe de Nausicaa. Il nous paraît probable qu'il y a; dans l'œuvre que nous analysons ici, en ce qui concerne du moins le luxe de l'ameublement (le lit, le fauteuil, et le miroir qui fait, comme s'il était magique, le centre animé du tableau), un souvenir de ces Florentins du xvie siècle, Marcello Venusti, Alessandro Allori ou Salviati, qui voulurent ajouter un air d'élégance à la grandeur de Michel-Ange 1. Mais, d'autre part, la partie gauche du Songe, c'est-à-dire les silhouettes nues et élancées des laveuses de linge, semble toute vénitienne, à la façon, par exemple, d'un Rottenhammer, imitateur gracieux de Tintoret. Le paysage, avec son aspect de pur décor, rappelle ceux d'un Polydore. Enfin accoudée et sommeillante, la délicieuse figure centrale de la servante fait penser, dans sa simplicité, à quelque fragment d'une des Loges de Raphaël. Mais ce qui est encore le plus remarquable et le plus singulier. c'est le parti-pris de la construction générale, son équilibre un peu vide, ses grands espaces inoccupés, son architecture presque sèche, où l'auteur semble avoir voulu s'inspirer de ce qu'il s'imaginait être une peinture antique, et, peut-ètre, avoir été influencé par ces «drames en musique» où les humanistes de l'époque croyaient ressusciter le théâtre grec ... Le Songe nous apparait comme l'œuvre d'un mathématicien, d'un helléniste, d'un

^{1.} Du maître lui-même, Dufresnoy semble avoir adopté la fameuse formule « alchimique » (ou la boutade ?) que le secret de la beauté est, pour la construction, dans la pyramide, et, pour les figures, dans la ligne serpentine.

DEUX PEINTRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE 175

musicien. Rien ici de François Perrier, ni de Simon Vouet, qui furent les premiers maîtres de Dufresnoy, rien de l'Albane, sauf peut-être une recherche semblable du romanesque, mais rien, en tout cas, d'un « albanisant » ordinaire, rien de Mignard, en qui Dufresnoy semble s'être fondu plus tard, rien qui annonce l'art franco-italien du milieu du xvII^e siècle. Mais rien non plus, il faut l'avouer, qui puisse évidemment venir de l'influence de Poussin.

Je ne sais si la comparaison de ce tableau avec le Prodige, dont nous



LES PIÉRIDES, ATTRIBUÉ A G. CARPIONI (Pinacothèque civique, Ancône.)

allons maintenant parler, entraînera, chez le lecteur, la conviction que ces deux œuvres sont de la même main. Une chose est cependant certaine, c'est que le souvenir du *Songe* de la galerie Czernin me fit immédiatement prononcer le nom de Dufresnoy, dès que je vis ce petit paysage d'architecture, qui figure sous le nom de Poussin, dans la collection de M. Maurice Magnin (v. p. 173). Pourtant que de différences! il est inutile d'y insister. Mais, ruminant en moi ce nom de Dufresnoy, j'ouvris bien vite le livre de Félibien, et j'y lus ces lignes qui confirment mon inexplicable ou presque inexplicable impression : « Ce fut aussi après s'être bien fortifié dans toutes ses connaissances, qu'il |Dufresnoy| se mit à faire quelques tableaux pour les Français et les Italiens amateurs de cet art. Il en fit deux pour M. Le Tellier de Marsan : dans l'un

sont peintes les ruines du Campo Vaccino et la ville de Rome sous la figure d'une femme, et dans l'autre des Filles d'Athènes qui vont voir le tombeau d'un amant. Le peintre y a représenté un sacrifice et comme en présence de la personne que le mort avait aimée, il sort des flammes de l'urne dans laquelle sont ses cendres. Ces deux tableaux et un autre où l'on voit Enée qui porte son père au tombeau sont à Paris chez M. Passart, maître des comptes ». Et, refeuilletant quelques notes anciennes, j'y trouvai encore ceci : « Un tableau appartenant à Mairan (H. 5 pieds, L. 4 pieds), de Du Fresnoy. Il représentait une campagne avec tous les agréments du site, de la belle saison, et des accessoires qui pouvaient y répandre la vie. A un tiers de la largeur du tableau, s'élevait un tombeau en obélisque, terminé par une urne. Une princesse qui paraissait arriver avec une suite brillante et nombreuse, portait des regards mourants sur l'urne qui éclatait et s'enflammait d'un feu doux et purpurin ». (Grosley, Journal Encyclopédique, VII., 1779, 129).

Cette dernière description se rapporte évidemment à une réplique un peu différente de la même composition. Mais il n'est pas douteux que nous ayons, dans le tableau de M. Maurice Magnin, l'un de ces paysages que Dufresnoy fit à Rome vers 1635, à l'époque dont parlent les anciens auteurs où, « comme il avait appris les éléments d'Euclide et qu'il était connaissant dans l'architecture, il peignit des ruines et des monuments antiques ¹ ».

C'est en peignant de telles œuvres qu'il méditait ces vers de son poème:

Non te igitur lateant antiqua numismata, gemmæ, Vasa, typi, statuæ, cælataque marmora signis, Qnodque refert specie veterum post sæcula mentem.

Devant elles on comprend les citations que Roger de Piles donne comme particulièrement aimées de Dufresnoy : le « Rien ne plait tant à l'homme que dans l'ordre » de Xénophon, ou le « Singula quæque locum teneant fortita decenter » d'Horace, ou ces fines remarques du même de Piles sur l'Invention et la Disposition : « que l'économie produit le même effet pour

1. Félibien cite encore, comme œuvres de cette époque : Mars rencontrant Lavinie sur les bords du Tibre, peint, avec l'Enée portant son père Anchise, pour Perochel, conseiller à Paris, et passé plus tard chez le président Robert ; Joseph et la femme de Putiphar, chez de Berne, conseiller à Lyon; la Naissance de Vénus et la Naissance de l'Amour, chez Perochon, notaire à Lyon.

Le sujet du tableau que nous intitulons le *Prodige* est, à vrai dire, presque aussi énigmatique que celui du *Songe*. Il est peu probable que Dufresnoy n'ait pas voulu également ici illustrer un thème précis, emprunté à quelque auteur de l'antiquité, mais ses contemporains déjà ne nous mentionnant que «des filles d'Athènes qui vont voir le tombeau d'un amant», il nous paraît difficile d'arriver à trouver mieux qu'eux-mêmes.

les yeux qu'un concert de musique pour les oreilles », ou « que les groupes de figures ressemblent à des concerts de voix ». M. Maurice Magnin me rappelait également, devant le *Prodige*, et comme exprimant avec précision l'impression qu'on éprouve à le contempler, le mot de Jean-Jacques Rousseau sur la musique de Glück : « Je ne connais rien de plus parfait dans ce qu'on appelle la convenance ».

Voilà bien en quoi, comme nous le disions plus haut, Dufresnoy, tout en ayant gardé une entière personnalité, nous semble être le seul, parmi les Poussinistes, à avoir compris l'essence même du génie de ce maître. Aucun texte, il est vrai, ne nous garantit que Dufresnoy ait vécu dans l'intimité du Poussin⁴. Mais comment ne pas le croire d'un peintre français qui habita Rome à ses côtés du début de 1634 au mois d'août 1653, qui connut le chevalier del Pozzo, qui eut (et le paysage du *Prodige* nous le montre autant que les textes contemporains nous l'affirment) le grand amour du Titien², qui s'attacha tout particulièrement (comme le maître faisait en compagnie de l'Algarde) à la mesure des statues antiques, et qui s'était spécialisé dans l'archéologie ainsi que dans l'étude des préceptes théoriques de son art ?

Quoi qu'il en soit, il connut ses œuvres; un mème amour de la mesure et de l'antiquité, une même volupté sereine habitèrent leurs âmes.

D'Argenville, étudiant les dessins de Dufresnoy, dont pas un seul (du moins de sa primitive époque) ne nous a malheureusement été conservé, dit qu'on y reconnaissait « un homme qui pense et qui possède toutes les règles de son art » et, après nous avoir décrit les ciels, les fonds d'architecture et de paysage qu'on y voit, leur belle ordonnance, les draperies légères, il ajoute « qu'on y trouve un peu du goût du Poussin et de Le Sueur ». Ce dernier rapprochemement n'est peut-être pas d'une justesse véritable, et pourtant, surtout si l'on pense au jeune Le Sueur du Songe de Poliphile, il y a bien dans le Prodige une sorte d'élégiaque pureté qui lui est comparable. Roger de Piles nous parle de la tendresse qu'avait Dufresnoy « pour toutes les personnes jeunes, sveltes, de taille dégagée, légères et délicates, comme sont les nymphes, les naïades, les fontaines, et aussi les anges ». Ceci ne s'appliquerait-il pas merveilleusement à Le Sueur?

Mais ce que nous trouverons, à l'étude, de plus personnel à notre peintre, ce sont des qualités subtiles, qui unissent, sans que l'analyse puisse bien

^{1.} Voir cependant : Dufresnoy, Conversations sur la Connaissance de la Peinture, Paris, 1677, in-12, pp. 266-268. Se mettant en scène sous le nom de Philarque, Dufresnoy semble y affirmer qu'il causait souvent à Rome avec Poussin.

^{2.} A Rome, il étudia, comme Poussin, les deux Bacchanales Ludovisi. Tous ses ouvrages, nous dit Roger de Piles, se réduisent à environ cinquante tableaux d'histoire et quelques paysages, sans compter toutes les copies qu'il a faites du Titien.

les faire ressortir, le *Songe* au *Prodige*, et dont l'odeur parfume, pour ainsi dire, le poème aux lignes arrêtées *De Arte graphica*: cette vision d'ensemble que le théoricien ordonne, avant que de passer à l'exécution, cette eurythmie, cette symétrie dans l'opposition, cet ordre et cette simplicité dans le groupement des minces architectures et des personnages, cette tonalité générale de repos, ce « doux silence » dont nous parle Roger de Piles, et cet amour des corps féminins ondulant « comme des flammes ou des serpents », cet amour des figures « balancé es sur leur centre en beauté d'attitude » : celle de la servante du *Songe*, semblable à une petite « Sibylle », ou celles des deux pleureuses allégoriques affrontées sur les degrés du tombeau, dans le *Prodige*, aux pieds des deux beaux Sphinx aux calmes regards, l'une voilée comme une « Nuit », et l'autre, à demi-nue, se dégageant d'un rève ainsi qu'une triste « Aurore » ² ?

LOUIS DEMONTS

1. Molière. La gloire du Dôme du Val-de-Grâce.

^{2.} Nous reproduisons, à côté du Songe et du Prodige, un curieux tableau de la Pinacothèque d'Ancône (v. p. 175), où il est attribué à Giulio Carpioni. Nous n'avons pas assez étudié ce dernier maître pour douter a priori de l'attribution. Cependant, à la Mostra della Pittura del Seicento, qui eut lieu à Florence, en 1922, nous avons été frappé des différences extrêmes qui existaient entre les œuvres exposées sous le nom de cet artiste. Le lecteur verra-t-il, comme nous, dans ce captivant tableau des Piérides, quelque chose de «français»? Il reste ici, à notre sens, un souvenir de François Perrier et de Vouet. s'il y a comme un parfum poétique venu du Poussin; le paysage offre du « vide » comme celui du Songe. En tout cas, ce tableau si particulier, appartenant au groupe des artistes formés sous l'influence du Poussin, nous a semblé intéressant à donner ici.

NOTES SUR RUBENS



L'est rare que les différentes études préparatoires d'une grande œuvre d'art soient restées réunies en un ensemble qui ravirait, aujourd'hui, les amateurs et les critiques. A peine peut-on citer quelques cas exceptionnels dans lesquels il soit possible de se rendre compte de la genèse d'une œuvre célèbre. Mème si l'artiste, ou un contemporain averti, a eu le souci de conserver dans son intégrité une série d'études pour une même œuvre, les générations suivantes ont rarement respecté ce trésor, soit par ignorance, soit par besoin de

morceler ou de vendre. Certes, l'émotion ressentie à la vue d'un important et beau dessin est profonde. Mais quelle délicieuse sensation n'éprouve-t-on pas à surprendre, par-dessus l'épaule d'un grand maître, ses premières pensées jetées sur le papier en esquisses souvent de modeste apparence, mais éloquentes pour les àmes qui en comprennent le langage! On assiste ainsi à la conception de l'œuvre d'art.

L'œuvre de Rubens, pourtant si riche en projets, croquis, études peintes, renseignements complétés par de nombreux documents, lettres, actes, etc., présente lui aussi des lacunes qu'on déplore. Ces vides nous sont d'autant plus cruels qu'ils intéressent des entreprises plus vastes. C'est le cas pour la décoration de la Galerie du Luxembourg symbolisant la vie de la reine Marie de Médicis, la série de vingt-et-un panneaux installés depuis plus d'un siècle au Louvre. Les esquisses peintes, au xviie siècle entre les mains d'un amateur, l'abbé Claude Maugis, trésorier de la reine, sont actuellement bien loin : une grande partie à la Pinacothèque de Munich, d'autres à Saint-Pétersbourg. Mais les premiers projets dessinés et les croquis de détails (sauf les études du portrait de la reine), où les trouver? Rooses, dans son grand ouvrage sur le maître, constate déjà notre ignorance

du sort de ces études: « malheureusement, écrit-il (p. 363), nous n en connaissons presque aucune ». Pas plus que lui, nous ne saurions dire ce que sont devenues les quelques feuilles préparatoires qu'il avait trouvé mentionnées dans d'anciens catalogues: 1° plusieurs têtes d'études, ayant servi pour des personnages représentés dans les panneaux de la Galerie de Médicis,



ÉTUDE POUR LA MAJORITÉ DE LOUIS XIII, DESSIN (Musée du Louvre.)

achetées 42 livres par Fremin à la vente Crozat, en 1741; 2° un dessin très poussé et colorié du *Couronnement de Marie de Médicis*, provenant des collections de Vicq et du marquis de Lagoy, exposé sous le n° 30 à la première exposition des dessins de la collection Th. Lawrence, organisée à Londres en mai 1835, et passé dans la vente Woodburn de juin 1860 sous le n° 928, adjugé 68 liv. st. 5 sh. à Colnaghi; 3° une étude à la plume, lavée de bistre et d'aquarelle, pour le *Mariage à Lyon*, passée dans la vente Schneider en 1876, n° 86, adjugée 450 francs (peut-être identique au dessin de la vente du marquis de Calvières, 1779). De même, nous

ignorons où sont actuellement les deux dessins suivants, cités dans d'autres catalogues et omis par Rooses: 4º la reine Marie de Médicis reçue dans le ciel, plume et lavis, qui fit partie du cabinet Paignon-Dijonval et figure au



Phot. F. Bruckmann.

LA MAJORITE DE LOUIS XIII, ESQUISSE A L'HUILE (Pinacothèque de Munich.)

catalogue par Bénard publié en 1810 (p. 66, nº 1469); 5º une étude d'un amour qui fait remarquer à Henri IV la beauté de Marie de Médicis (pierre noire, vente Nourri, 1795).

On connaissait seulement jusqu'ici le croquis pour la Majorité de Louis XIII, remarqué dans les portefeuilles du Louvre par Rooses, et que 23 TOME XII. — 5e PÉRIODE.

nous reproduisons ici, pour la première fois (v. page 180). Ce rapide croquis possède toute la saveur d'une idée naissante, confiée au verso d'un autre dessin, sans la moindre recherche d'effet. Tout premier effort de composition, il présente, avec le panneau définitif, des différences considérables. D'abord la composition tout entière est en sens inverse et, exception faite



ÉTUDE POUR LA RÉCONCILIATION, DESSIN (Kunsthalle, Brême.)

pour la reine et le jeune roi, la disposition des figures est autre; le nombre des rameuses symboliques n'est pas le même. La figure de la France, annotée dans le dessin, par le maître, Regnum Galliae, a été, dans la peinture, rapprochée du centre du sujet, près de la Prudence qui hisse les voiles. Aux deux rameuses qui figurent dans l'esquisse, avec les désignations Constanza et Forza, le peintre a donné deux compagnes, la Justice et la Foi. L'esquisse peinte conservée à Munich (v. page 181) offre une composition se rapprochant déjà beaucoup plus de celle que nous voyons dans la peinture définitive du Louvre.

Le dessin du Louvre, si instructif quant au maniement de la plume, nous permet, par l'absence complète du souci de l'élégance, d'entrevoir le maître



Phot. Braun.

LA RÉCONCILIATION (Musée du Louvre.)

chez lui, Rubens « en pantoufles ». La critique ne pourrait désirer, dans cet ordre, de meilleure « pierre de touche ». En général, éblouie par la souplesse des lignes dans les grandes compositions du maître, elle n'est que trop disposée à perdre de vue comment Rubens dessinait dans ses premiers moments d'inspiration. Aussi les amateurs de dessins ont-ils trop

souvent rejeté, ou attribué à d'autres mains, des feuilles où ils ne retrouvaient pas l'apparat habituel au génie décorateur du maître. De telles méprises se commettaient déjà autrefois; un récent examen des cartons de la Kunsthalle, à Brème, nous l'a montré. En feuilletant la belle série des dessins de van Dijck, que possède ce musée, nous sommes tombé sur la feuille dont le recto et le verso sont reproduits pages 182 et 186. Cette feuille, classée à la fin de la série, était décrite à l'inventaire comme un van Dijck original, de l'époque du séjour de l'artiste en Italie. L'inscription, qui figure en bas à droite, en écriture ancienne, atteste que l'attribution date de longtemps. Ainsi, la sagacité des amateurs a été mise en défaut au point que la parenté de ce dessin avec deux panneaux de la Galerie de Médicis leur a échappé, parenté pourtant évidente, sitôt relevée. Cette fois encore, Rubens intime s'était dérobé aux yeux de ses admirateurs. La méprise s'explique en partie par la grande ressemblance de faire que présentent certains dessins de Rubens et de van Dijck. Il faut souvent un examen très attentif pour ne pas confondre les dessins à la plume des deux maîtres, datant de l'époque où ils se fréquentaient. De nos jours surtout, la critique est trop généreuse pour van Dijck, trop parcimonieuse pour Rubens. Mème si les amateurs ne sont pas affirmatifs dans leurs attributions, leurs hésitations empêchent qu'on arrive enfin à une idée d'ensemble de l'œuvre dessiné de l'un et de l'autre de ces deux maîtres.

Les méfaits de cette incertitude sont particulièrement flagrants pour l'un des plus importants dessins de Rubens, la grande Défaite de Sennachérib, conservé à l'Albertina, à Vienne (grand format 15.104). La monture porte encore l'annotation de Rooses déclarant l'œuvre une copie par van Dijck d'après Rubens, opinion endossée par le conservateur précédent, Dr. Meder. Rooses renvoie bien au dessin, dans son Œuvre de Rubens (I, p. 154), mais sans oser le comprendre dans son catalogue des dessins du maître. Celui, qui y figure, sous le nº 1425, est une autre feuille, plus petite et de composition différente. Aucun auteur n'ayant jamais pris l'initiative de reproduire ce dessin caractéristique, il est resté dans un oubli indigne. On aurait souhaité plus de respect pour l'opinion que Mariette exprimait par une note de sa main figurant au verso : « Dessein original de P. P. Rubens, de toute beauté et tellement accompli dans toutes ces (sic) parties, que je ne connois point le pareil », etc. ¹.

Revenons au dessin de Brème, et signalons-le comme un précieux terme de comparaison pour le tri qui s'impose dans l'œuvre dessiné de Rubens et

^{1.} Comme ce dessin, mesurant 0.403×0.51 , perdrait trop par la réduction, nous croyons préférable de renvoyer nos lecteurs, qui voudraient s'y reporter, à la photo Braun nº 70.800.

de van Dijck; citons en même temps, comme offrant un intérêt égal, un autre dessin à la plume du genre rubénien le plus imparfaitement connu. C'est celui qui figure au recto du dessin de la Majorité de Louis XIII, au Louvre, et qui représente la vestale Tuccia portant de l'eau dans un crible

(v. page 191). Sans oublier la réserve avec laquelle il convient de s'appuyer sur sa propre expérience, expérience qu'on estime soimême toujours insuffisante, nous crovons avoir constaté que le criterium selon lequel on juge les dessins à la plume de Rubens doit être changé. Mais le maître lui-même nous déroute. Tantôt il retouche consciencieusement, d'une plume fine, un dessin pour un de ses graveurs, tantôt il ébauche à grands traits, presque durs, une composition. Parfois, il dessine soigneusement, dans une manière à peine supérieure à celle des illustrateurs de son temps, un frontispice de livre et, un moment après, il griffonne sur un bout de papier un sujet informe où l'œil reconnaît difficilement les éléments d'une belle et importante peinture. La plume, remar-



Phot. Brogi.

LA THUSNELDA, MARBRE ROMAIN (Florence.)

quons-le bien, est un instrument ingrat pour Rubens. La pierre noire et la sanguine se prètent bien mieux à rendre ses formes plantureuses, ses riches velours, ses draperies flottantes.

A ces obstacles, qui gênent l'amateur dans ses tentatives d'attribution en face des dessins de Rubens et van Dijck, s'ajoute le peu de soin avec lequel beaucoup ont été conservés. Si l'on en trouve, dans quelques cabinets, de belles séries, on peut constater, d'autre part, qu'il en a été perdu ou détruit un nombre considérable. Nous avons déjà signalé l'absence presque complète de dessins pour la Galerie de Médicis. De mème, on chercherait en vain les nombreuses études d'après l'antique que Rubens doit avoir dessinées. L'album détruit dans l'incendie de l'atelier de Boulle, en



VERSO DU DESSIN REPRODUIT PAGE 182 (Kunsthalle, Brême.)

1720, est un cruel exemple de ce que de pareilles catastrophes ont pu nous dérober. Si la plupart des dessins de Rubens sont restés assez longtemps entre les mains de quelques collectionneurs, il en va tout autrement pour ceux de van Dijck dont la spéculation, en Angleterre, s'empara tôt après sa mort. Comme les feuilles de Rubens étaient à cette époque beaucoup plus rares sur le marché, les points de comparaison manquaient. Ainsi s'expliquent les nombreuses attributions erronées, souvent de dates anciennes, à l'avantage de van Dijck.

On comprend facilement que le jeune van Dijck, en travaillant chez Rubens, se soit laissé impressionner par certaines manières de celui-ci. Ses facultés d'assimilation ressortent clairement des œuvres qu'il a faites en Italie, et l'on conçoit aisément que sa « réceptivité » ne devait pas être moindre lorsque, plus jeune encore, il était chez Rubens. On peut imaginer que dans les années de grande intimité des deux artistes, Rubens se soit fait



Phot. Braun.

· L'APOTHÉOSE DE HENRI IV ET LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS ESQUISSE A L'HUILE

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

aider par van Dijck, non seulement dans l'exécution de grands tableaux, mais même dans leur préparation. Il ne paraît donc point impossible qu'on retrouve un jour un croquis préparatoire de la main de van Dijck, se rapportant à une peinture exécutée par Rubens. Mais l'hypothèse n'est pas défendable pour le dessin de Brême. Van Dijck était déjà parti pour l'Italie (3 octobre 1621) avant que Rubens ait eu ses premières entrevues avec Marie de Médicis, à Paris (janvier-février 1622); il n'en revenait, du reste, qu'en 1627, lorsque tous les panneaux étaient déjà installés au Luxembourg. Une seule possibilité se présente encore à l'esprit : van Dijck aurait

peut-être exécuté le dessin d'après le tableau de Rubens qu'il aurait vu en place, à son passage à Paris. Mais comment expliquer alors les nombreuses différences et surtout la composition inversée? L'attribution nouvelle à Rubens nous paraît hors de doute, confirmée par le faire qu'on retrouve dans d'autres croquis du maître que nous signalerons plus loin.

La composition en sens inverse est une particularité d'autant plus frappante qu'elle se répète pour le dessin du Louvre. On serait d'abord tenté de l'expliquer par l'intention que la reine aurait pu avoir de faire exécuter la décoration en tapisserie et par la nécessité, qui se seraif alors imposée à l'artiste, de tenir compte de ce que ses cartons seraient reproduits, dans les tapisseries, inversés. Pourtant, dès le début des pourparlers, il n'est question que de peintures, et le sujet représenté par le dessin de Brême n'a été arrêté que lorsque Rubens avait déjà commencé d'autres panneaux peints. Aussi nous arrivons à cette conviction: le maître, après avoir fait ces premiers croquis, s'est apercu qu'il était préférable d'inverser les compositions. Le cas se répète dans une des esquisses à l'huile, celle du Couronnement, conservée à l'Ermitage. Pour la Majorité de Louis XIII, l'inversion de composition étonne moins parce que, dans la première conception de la décoration entière, ce panneau devait être le dernier de la série et que, dans ce cas, la poupe du vaisseau aurait, en effet, été mieux en place à droite qu'à gauche.

Examinons de plus près le sujet du dessin de Brême. Le recto offre une première idée de la Réconciliation de la reine et de son fils (v. page 183). C'est l'un des cinq panneaux décidés en dernier. Le 19 mai 1622, le peintre envoyait un plan d'ensemble, mais ce n'est que le 26 août suivant que Peiresc informait le maître que la Réconciliation avait été choisie pour l'un des panneaux dont les sujets avaient été réservés jusqu'à cette date. On comprend les recommandations qu'ajoute Peiresc: « Tout cela avec des figures mélangées et avec tout le respect dù au fils de la reine-mère ». L'épisode, en effet, évoquait les souvenirs plutôt pénibles des dissentiments entre la mère et le fils. Ces souvenirs sont-ils la cause de ce que, dans le dessin, Rubens a seulement introduit la figure du cardinal de La Rochefoucauld, qui engage la reine à accepter, et pas celle du cardinal de La Valette, qui la retient? A-t-il hésité à désigner la personne dont la reine accepte les offres de paix, sous forme de rameau d'olivier, en la cachant sous la figure de Mercure, ou Rubens, dès le début, a-t-il voulu introduire ce dieu dans la composition? Quoi qu'il en soit, le maître fut bien inspiré, par la suite, en représentant la reine dignement assise sur un trône, et non debout, au milieu des autres personnages de cette scène. Parmi ceux-ci on remarque, dans le dessin, la curieuse figure de la femme placée à droite, derrière la

reine. Dans le panneau achevé, elle personnifie plus clairement la Vigilance (plutôt que la Prudence, comme on l'a souvent appelée), ayant un œil au-dessus de la tête et un serpent enroulé autour du bras. Dans le croquis, elle trahit



MARIE DE MÉDICIS, DESSIN (Victoria and Albert Museum, Londres.)

nettement son origine: la statue romaine appelée au xviie siècle la Mère de Coriolan affligée, et maintenant la Thusnelda ou la Femme barbare prisonnière (v. page 185). Rubens a reproduit fidèlement cette figure, peut-être d'après des dessins faits par lui à la Villa Médicis à Rome, où la statue se trouvait alors et d'où elle émigra vers la fin du xviiie siècle pour la Loggia 24

dei Lanzi à Florence, qu'elle orne encore aujourd'hui⁴. Notons, en passant, que le Véronèse s'était précédemment inspiré de la même sculpture pour une Marie-Madeleine. C'est une nouvelle preuve du parti que Rubens tirait des antiques. Très peu de ses études d'après ceux-ci nous sont connues, mais une série de telles études, copiées d'après celles de Rubens par un de ses élèves et conservées au musée de Copenhague, atteste que le maître gardait des relevés détaillés, voire même pris de différents côtés, des statues qui l'avaient impressionné (voir l'article de M. Gust. Falck dans Kunstmuseets Aarsskrift, V, 1919, p. 64). Rubens lui-même nous a fait connaître son opinion sur la valeur des antiques et sur les services que leur connaissance pouvait rendre aux peintres. Il dit, dans son De imitatione statuarum: « concludo tamen ad summum eius perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem: sed iudiciose applicandum earum usum et omnino citra saxum ». Il ne convient pas de rappeler ici les conseils qu'il donnait aux peintres pour éviter qu'ils ne gardent, dans leurs transpositions des modèles sculptés en figures peintes, un souvenir trop vif de la matière dure, aux ombres et lumières tranchées. Nous devons nous borner à constater que Rubens appliquait si bien lui-même les principes qu'il professait, que les sources antiques où il aimait à puiser échappèrent longtemps à la sagacité de ses admirateurs. Goeler von Ravensburg, dans son intéressant ouvrage, Rubens und die Antike, paru en 1882, ne citait que le Sénèque mourant, dans le tableau de Munich, et, pour la Galerie de Médicis, l'Apollon du Belvédère, qu'on retrouve dans le Gouvernement de la Reine. Quelques nouveaux exemples étaient signalés par Grossmann (op. cit.), en 1906. Mais ce n'est qu'en 1911, grâce aux recherches du docteur F. M. Haberditzl (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen... Vienne, 1911, xxx, p. 276) qu'on eut une véritable révélation des nombreux emprunts de Rubens à la statuaire antique. Ces emprunts, qui montrent à la fois et la haute compréhension que Rubens possédait de l'art des Anciens. et sa maîtrise à en tirer parti, ajoutent encore à notre respect pour l'achèvement de ses œuvres. L'ami Peiresc qui, à Paris, se donnait tant de mal pour fournir à Rubens, retourné à Anvers, les données nécessaires pour ses panneaux, ne pouvait qu'être ravi de voir l'artiste puiser à la source antique et l'encourager dans cette voie. Leur correspondance, dans les années 1622-1624, montre le vif intérêt porté par Rubens, déjà si familiarisé avec le monde antique, aux recherches du savant archéologue.

L'esquisse peinte de la Réconciliation et celle de la Naissance de Marie de

^{1.} C'est à tort que Karl Grossmann a vu, dans la Vigilance, la statue d'Agrippine jeune, Clarac, pl. 929, nº 2.371 (*Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens*, Strasbourg, Heitz 1906).



Phot. Morancé.

LA VESTALE TUCCIA, DESSIN (Musée du Louvre.)



LA NAISSANCE DE LA VIERGE, DESSIN

Collection Dutuit, Petit-Palais, Paris.)

Médicis, sont les seules qui aient disparu. Certes, les deux pertes sont également déplorables, mais après avoir identifié le croquis de Brême (recto; v. page 182), nous aurions aimé pouvoir le comparer avec l'esquisse perdue de la Réconciliation et constater ainsi le développement de cette composition.

Le verso de la même feuille (v. page 186) offre différents croquis de détails dont la figure d'homme qui, en bas à gauche, attire l'attention. On remarque qu'elle est saisie sous les bras par deux autres bras à peine indiqués et l'on y reconnaît alors une première idée du Henri IV porté aux cieux, dans le grand panneau: l'Apothéose de Henri IV et la Régence de Marie de Médicis. Dans le panneau définitif du Louvre, Henri IV est en sens inverse de celui du croquis, mais on le voit, au contraire, dans le même sens, dans une étude peinte conservée à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. On chercherait en vain dans les monographies illustrées de Rubens, mème celle de la série des Klassiker der Kunst, la reproduction de l'esquisse de l'Ermitage; nous comblons ici cette lacune (v. page 187). Les deux figures de femmes agenouillées, en bas à droite de la feuille de croquis, pourraient bien être les toutes premières pensées des deux figures agenouillées sur les marches du trône, dans la même Apothéose peinte. L'identification des figures du haut est plus difficile, du moins par comparaison avec les panneaux de la Galerie de Médicis. Les Amours diffèrent trop de ceux qu'on voit dans la Félicité de la Régence, tableau d'ailleurs entrepris seulement en 1625 et, logiquement, on est porté à les rechercher dans des compositions de la même date que l'Apothéose, c'est-à-dire vers 1622, par exemple dans le Persée et Andromède de Berlin. De même, on serait tenté de retrouver l'homme agenouillé dans le Baptème de Constantin (Paris, coll. F. Bischoffsheim). Les inscriptions de la main de Rubens, sur la feuille en question, sont bien difficiles à déchiffrer. On croit lire, en haut et à droite: « qualque dio meneras (?) à L'eschanges des espouss ». En tenant compté des italianismes fréquents dans le français de Rubens, on est tenté de traduire : « quelque dieu mènera à l'échange des épouses » et de rapporter ce texte au panneau représentant l'Echange des deux princesses sur la rivière d'Andaye. Des deux mots qui se lisent au bas et à droite, le premier paraît être « paulo », le second est incomplet.

Nous avons établi, par l'identification des esquisses et par la date où les sujets furent indiqués à Rubens, que le dessin du Louvre et celui de Brême doivent avoir été exécutés dans la seconde moitié de l'année 1622. La reine les a-t-elle jamais vus ? Nous en doutons. En tout cas, elle n'aura pas désiré conserver des esquisses aussi rapides, mais seulement des dessins plus importants, plus poussés. Peiresc écrivit à Rubens, le 15 septembre 1622, que



(Collection F. Lugt, Maartensdijk.) PAYSAGE PAR RUBENS



selon les paroles de l'abbé Maugis, « la Reine avait une cassette dans laquelle elle a fait rassembler tous les dessins et les plans relatifs à la construction de son palais... et qu'elle voulut y ajouter la collection de tous les dessins de vos tableaux, réunis dans un livre spécial, bien arrangés et terminés avec soin ». On ne sait si ce projet a jamais été réalisé, mais il est fort probable que l'abbé Maugis a mis la main, pour lui-même, sur tout ce qu'il pouvait obtenir des travaux préparatoires. Peiresc perçait l'abbé à jour ; dans cette même lettre, il soupconne quelque peu les intentions de Maugis qui, dit-il, « se sert du nom de Sa Majesté dans beaucoup de choses qui sont laissées à son arbitre à lui ». Quoi qu'il en soit, si une collection des travaux préparatoires a bien été constituée, elle a été éparpillée, et seule la chance pourra en faire découvrir quelques débris, comme il en fut pour celui de Brème et pour cette autre belle page oubliée au Victoria and Albert Museum de Londres que nous reproduisons ici pour la première fois (v. page 189): une étude de la tête de Marie de Médicis, aux trois crayons, dessin vigoureux et poussé, digne de prendre rang à côté des deux têtes plus connues du Louvre et de l'Albertina. C'est, sans doute, une étude pour la reine confiant le gouvernail à son fils, dans le panneau de la Majorité de Louis XIII¹.

A côté du dessin de la vestale Tuccia, nous reproduisons, comme autre exemple des classements erronés dont les dessins à la plume de Rubens furent souvent l'objet, une feuille de la collection Dutuit (Petit-Palais, Paris), jusqu'ici considérée comme appartenant à l'école italienne, mais qui nous paraît bien de la main du maître (v. page 191). Elle doit être antérieure d'une dizaine d'années au dessin du Louvre; le sujet représenté nous paraît moins un Moïse sauvé des eaux qu'une Naissance de la Vierge.

Qu'on nous permette d'ajouter à cette étude quelques commentaires sur deux autres dessins du Louvre. Examinons d'abord cette superbe étude d'un coin de campagne flamande, avec un arbre noueux arraché et renversé par la tempète, que nous reproduisons page 194 (Inventaire du Louvre n° 20.212; Rooses n° 1591). Des études de paysage du maître, c'est l'une des plus directes et des plus belles. Pourtant elle ne figurait pas parmi les dessins exposés. Si l'on se réjouit de ce fait, qui a épargné au

^{1.} Ce dessin qui mesure 0,34 × 24,7 provient du legs Dalton et appartenait vers 1700 à la collection de Lord Somers comme l'indique la marque manuscrite 1. 306 (cursif). Le peu d'attention qu'on lui avait prêté jusqu'ici paraît s'expliquer par la double incertitude causée, quant à l'auteur et au personnage représenté, par les deux inscriptions anciennes portées au bas. L'une dit que Bernard Keil, le disciple de Rembrandt, y voyait le portrait de la reine Christine de Suède par David Beck, mais l'autre relate qu'un sieur Malville (selon nous bien avisé) reconnaissait les traits de Marie de Médicis et la main de Rubens.

dessin les altérations d'une trop longue exposition à la lumière, on ne peut qu'en savourer l'ironie quand on constate que le seul autre paysage dessiné du Louvre (Inventaire 20.289; Rooses 1590) qui ait été exposé sous le nom de Rubens (catalogue Reiset n° 561), est d'une attribution non justifiée, comme nous le verrons plus loin. Le dessin à l'arbre tourmenté décèle tout l'intérêt pris par Rubens à ce coin sauvage. Il montre aussi comment l'ar-



L'ARBRE RENVERSÉ, DESSIN (Musée du Louvre.)

tiste, à chaque moment, a retenu sa plume désireuse de s'envoler dans des contours larges et des hachures magistrales, pour l'obliger à noter soigneument tous les détails. A l'époque où il fit cette étude, Rubens se passionnait pour les chasses aux bètes sauvages, compositions dont lui seul paraît avoir possédé la maîtrise (1617-1620). Le coin était trop beau pour qu'il ne trouvât pas place dans une grande composition. On le retrouve d'abord dans un beau dessin de l'Albertina, à Vienne (v. page 195), comme décor d'une chasse au sanglier. Les arbres n'ont presque point changé, mais Rubens a apporté tout d'un coup, dans ce coin de nature oublié, l'animation enfiévrée des cavaliers bondissants et des chiens affolés. C'est cette étape de la com-

position qu'on admire dans la superbe peinture de Dresde (v. page 196), l'une des plus belles du maître dans ce genre et, ce qui est rare, tout entière de sa main ¹.

La feuille de l'Albertina (grand format, 15.097) est encore un spécimen typique des dessins à la plume de Rubens trop souvent baptisés d'autres noms. Il n'est pas décrit par Rooses et n'avait pas encore été reproduit jusqu'ici. Le D^r Meder, dernier conservateur de l'Albertina, l'attribuait à



ÉTUDE POUR LA CHASSE AU SANGLIER, DESSIN
(Albertina, Vienne.)

van Dijck. Le classement du dessin, dans l'un des portefeuilles de grand format, qui sont, on le sait, peu souvent feuilletés par les amateurs, est une explication plausible de l'oubli dans lequel il est resté. Sa parenté avec le tableau de Dresde et maints détails, par exemple, la stature ramassée, si caractéristique chez Rubens, de l'homme du milieu enjambant l'arbre renversé, ne manqueront pas de lui faire accorder sa place dans l'œuvre du

^{1.} Nous avons remarqué, après coup, que la parenté du dessin du Louvre et du tableau de Dresde avait déjà été signalée par E. Michel, *Les Maîtres du paysage*, 1904, page 61, et par le D^r L. Burchard dans les *Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen* IV, 1913, p. 52. Nous tenons à remercier ici ce dernier de l'intérêt qu'il a bien voulu prendre à notre article.

maître. Il y figurera avec plus de droit, selon nous, que la feuille du British Museum (Cat. of Drawings by Dutch and Flemish Masters II, nº 112) reproduite par la Vasari Society en 1905 (I 20) comme une étude pour le tableau de Dresde (v. page 197). Nous ne retrouvons pas, dans le dessin de Londres, la force du maître, et nous le soupconnons fort d'être l'œuvre d'un de ses aides. Les van Uden, de Vadder, Snijders, Wildens, stimulés au



LA CHASSE AU SANGLIER, TABLEAU
(Musée de Dresde.)

contact de leur maître, produisirent souvent des œuvres proches, à s'y méprendre, de celles de leur chef. Le dessin du British Museum rappelle, par exemple, dans la facture du paysage, un beau dessin de L. de Vadder, signé, conservé à Munich et reproduit dans l'ouvrage de Schmidt, n° 251.

Arrivons au second paysage dessiné du Louvre (v. page 198), déjà cité plus haut pour avoir surpris l'estime des connaisseurs, et nouvel exemple des dangereuses confusions entre l'œuvre de Rubens et celui de ses élèves ou aides. Rooses le décrit sous le nº 1590 de l'œuvre, mais il ne constate pas que cette étude a servi, sans changement notoire, pour la partie gauche du grand paysage connu sous le titre : l'Eté, ou Paysage avec des paysans allant

au marché, conservé à Windsor (v. page 199). Cette parenté, s'il l'avait remarquée, jointe à la facture un peu molle du dessin, aurait éveillé son attention. Le tableau de Windsor, en effet, est l'un de ceux qui doivent le plus à la collaboration d'un autre maître. On accorde à Lucas van Uden presque tout le paysage et on ne reconnaît, comme part de Rubens, que la lumière répandue sur le tout et quelques retouches aux figures et à certains accessoires. Dès lors, la conséquence s'impose: le dessin du Louvre doit être de van Uden. Trop faible pour un Rubens, c'est un excellent van Uden, qui s'accorde parfaitement avec d'autres dessins de cette main conservés



LA CHASSE AU SANGLIER, DESSIN
(British Museum, Londres.)

notamment à l'Albertina et à Stockholm. On pourra s'en convaincre en consultant la reproduction du dessin n° 39 du second musée, dans la publication de Schönbrunner et Meder: Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen, pl. 1024.

Comme les paysages de Rubens nous retiennent ici, nous nous permettons de publier dans cet article un tableau du maître resté inconnu (v. pl. hors-texte). Il est de sa dernière période, lorsque l'artiste, retiré à la campagne, moins pris par des commandes de grande envergure, s'adonnait avec passion à ce genre. De dimensions modestes (0.29×0.39) , ce panneau a l'avantage d'être entièrement de la main du maître et d'avoir conservé toute sa fraîcheur. Il figure dans notre propre collection, il nous est donc difficile d'en faire l'éloge. Nous compléterons seulement la reproduction monochrome par l'indication des couleurs. Le ciel est paré de tous les reflets dorés, violacés ou cramoisis dont un soir d'été peut le revêtir et que Rubens aimait

à choisir sur sa riche palette. L'homme du premier plan porte une blouse rouge, l'une des figures qui s'éloignent une veste bleue. Pour la cabane et la palissade, à droité, le maître a fait appel à ces tons transparents qu'on retrouve dans les paysages de Brouwer, que Rubens appréciait tant. Le feuillage, au contraire de celui de Brouwer peint plutôt avec des hachures



ÉTUDE POUR L'ÉTÉ, DESSIN
(Musée du Louvre.)

rappelant Frans Hals, offre des empâtements pointillés. L'historique du tableau n'est pas long. Nous l'avons retrouvé dans le catalogue de la vente Didot, faite à Paris le 6 avril 1825 ¹. Il figure là en compagnie de deux autres tableaux de Rubens, perdus de vue depuis : le *Saint Ivon*, peint

1. Vente curieuse, à en juger par le catalogue, où l'on trouve, parmi les 226 numéros: Corrège, Zéphire et Flore; Dürer, La Sainte Face et deux anges; Holbein, Melanchton; van Dijck, Northumberland; un Fabritius signé, l'Anesse de Balaam; Lucas de Leyde, Naissance de la Vierge; F. Pourbus, Portrait de Henri IV, 1608; Clouet, Catherine de

pour les Jésuites de Louvain, dont Rooses (Œuvre, n° 460) n'a pas trouvé de traces postérieures à 1789, et un Paysage avec des chèvres. Notre panneau est désigné au susdit catalogue sous le titre inattendu: Un orage. Peut-être les tons vifs du soleil couchant, dans le ciel lumineux, ont-ils été pris à tort pour des éclairs? Mais acceptons les derniers mots de la désignation du catalogue: « Précieux échantillon d'un peintre poète ». Le tableau reparut



Phot. Braun.

L'ÉTÉ
(Windsor-Castle.)

dans une vente faite à Manchester le 30 mai 1916 et nous en faisions l'acquisition en 1920, à Londres.

Nous avons plus haut constaté les mésaventures de quelques dessins à la plume de Rubens. Les dessins d'un autre genre, c'est-à-dire les études rapides à la pierre noire et au lavis, ont eu, eux aussi, leur part d'attributions erronées. On trouve, dans la belle collection du musée de Stockholm, exécuté dans ce procédé, l'important dessin $(0,565 \times 0,414)$ que nous reproduisons page 200. Il est donné à van Dijck; l'attribution est écrite en bas à gauche, d'une main du xviiie siècle. Mais est-elle exacte? Les lignes sont bien flottantes, les formes bien rondes pour van Dijck. Et puis, on a la convic-

Médicis, des Géricault, des Prud'hon et la composition satirique de Watteau appelée Le Docteur de Watteau. Même en supposant téméraires plusieurs des attributions, il devait y avoir dans cet ensemble nombre de bons tableaux dont il serait bien difficile aujourd'hui de retrouver la trace.

tion d'être en face d'un sujet qu'on devrait retrouver dans l'œuvre peint du maître, et l'on cherche en vain. En revanche, le tableau d'autel peint en 1628 par Rubens pour l'église des Augustins, à Anvers, offre la même composition.



ÉTUDE POUR LE TABLEAU D'AUTEL

DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS, ANVERS, DESSIN

(Musée de Stockholm.)

L'identification une fois établie, on est heureux d'apercevoir, en bas à droite du dessin, quelques restes du nom de Rubens qui a été coupé. On distingue le haut de la majuscule R et le haut des deux lettres b, de la même écriture qui notait « Rubbens » sur plusieurs des plus beaux dessins conservés à l'Albertina, peut-être l'écriture de Moermans, l'organisateur de la vente des dessins du maître, faite en 1657. Cette fois encore nous ne pouvons

penser à une étude ou à une copie faite par un maître de l'entourage de Rubens. Les différences avec le panneau définitif, les lignes, où se trahit la main qui ébauche et qui cherche la bonne disposition, les *pentimenti* comme



ÉTUDE POUR LE TABLEAU D'AUTEL

DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS, ANVERS, ESQUISSE A L'HUILE

(Städelschen Kunstinstitut, Francfort.)

dans la main de l'évêque tenant la crosse, tout cela révèle trop le maître lui-même. Il est vrai que la date de cette œuvre, 1628, n'exclut pas l'hypothèse van Dijck, comme c'était le cas pour le projet du panneau de la Galerie de Médicis. Van Dijck venait de rentrer d'Italie et peignait à Anvers, pour la même église des Augustins et pendant que Rubens exécutait le sien, un autre tableau d'autel : l'*Extase de saint Augustin*. Une collaboration des deux maîtres, à cette époque, paraît donc improbable. Van Dijck était com-

plètement indépendant et avait de plus son œuvre à exécuter. Des esquisses à l'huile, par Rubens, pour son tableau, attestent qu'il avait sérieusement étudié cette composition. On en connaissait trois, au temps de Descamps: l'une, aujourd'hui au musée de Berlin, est très proche de la composition finale; une autre, à Francfort, ressemble plus au dessin. C'est celle-ci que nous reproduisons (v. page 201) pour faciliter la comparaison.

Le nombre des attributions à revoir pourrait certainement être augmenté. Bornons nous à citer encore l'important dessin conservé à Brème, une Bacchanale, reproduit par la Prestel-Gesellschaft (1916, n° 19), sous le nom de van Dijck (v. page 202). Il était autrefois donné à Rubens, il nous semble avec bien plus de raison. D'abord sa parenté avec deux tableaux de Munich: Deux satyres et la Marche de Silène (ainsi que sa variante de Berlin), saute aux yeux. Il fait penser aussi à la grisaille de Rubens du mème sujet, de la collection Pacully (reproduite dans le catalogue de cette vente, 4 mai 1903, et précédemment dans celui de la vente Ch. Stein, 8-10 juin 1899), authentifiée par une copie à la plume de la série déjà citée, conservée à Copenhague (copie reproduite dans Kunstmuseets Aarsskrift V p. 71). Le dessin porte, au verso, des croquis d'enfants dont le faire, plus encore que celui du recto, est tout Rubens.

Puissent ces quelques cas suffire pour encourager nos confrères à s'efforcer de faire une distinction plus juste entre l'œuvre dessiné des deux maîtres flamands et surtout de rendre à Rubens les dessins qui lui ont été retirés à tort.

FRITS LUGT



BACCHANALE, DESSIN (Kunsthalle, Brème.)



Phot, Durand-Ruel.
LES PETITS CAVALIERS, ATTRIBUÉS A VELASQUEZ

MANET ET L'ESPAGNE

COPIE PAR MANET

'EMPRISE de l'Espagne sur Manet a été évidente dès le premier jour et, depuis ce moment, tous ceux, qui lui ont consacré quelques lignes ou une étude, l'ont signalée. Nul n'a essayé de nier un fait aussi manifeste. Tous ne l'ont, cependant, pas compris de la même façon. Pour les uns, il y a eu affinité et, pour les autres, abdication. La plupart ont esssayé de déterminer les ascendants espagnols de Manet, et ils ont, avant tout autre, jeté le nom de Goya qui leur a souvent suffi, tandis que de plus informés y ajoutaient celui de Velasquez ou allaient parfois même jusqu'à nommer Ribera. Ceux, qui ne craignent pas les opinions tranchantes et les jugements sommaires, n'ont pas voulu, hors l'Espagne, lui reconnaître de maîtres. Les esprits plus mesurés ont décelé d'autres tutelles, celles des Vénitiens, de Titien de Tintoret, et encore celle de Frans Hals. Enfin on s'est accordé généralement à remarquer que, hanté d'abord par l'Espagne, Manet s'en était ensuite éloigné, si bien que l'on a pu distinguer une période espagnole de son activité, période qui se clôt vers 1868, au lendemain, piquant paradoxe, du premier et unique voyage qu'il ait fait en Espagne.

Puisqu'il n'apprit pas à les connaître chez eux, comment Manet subit-il donc la séduction de la péninsule et de ses maîtres? A cette question essentielle, on ne donne, d'ordinaire, que des réponses assez vagues: « Les premiers tableaux consacrés à des sujets espagnols lui ont été suggérés par la vue de chanteurs et de danseuses venus en troupe à Paris. Séduit par leur originalité, il avait ressenti l'envie de les peindre » 1. Sans doute, mais le style dans lequel il les a peints? On allègue l'action de tableaux espagnols rencontrés comme au hasard. Influence partielle, relativement tardive. Bazire va jusqu'à avancer qu'il n'aurait été frappé par les Espagnols du Louvre qu'après ses voyages en Allemagne et Italie 2, c'est-à-dire vers 1858. La vérité est évidemment tout autre.

Manet, né à Paris en janvier 1832, a grandi à Paris même. Après un échec au *Borda*, il s'est, dans des conditions assez obscures, embarqué comme pilotin en décembre 1848, d'après le témoignage d'Antonin Proust qui atteste qu'il était encore à Paris pendant les journées de juin 1848³.

Il avait alors seize ans. Sans lui supposer une précocité exceptionnelle, si on lui attribue simplement la sensibilité moyenne d'un petit Parisien de cet âge, on pensera qu'il était capable, depuis plusieurs années, d'éprouver de fortes émotions artistiques. Il serait extraordinaire qu'issu d'une famille cultivée et attiré vers la peinture, il n'ait pas fréquenté le Musée du Louvre; nous savons positivement qu'il le faisait. Le colonel Fournier, son parent, n'avait pas de plus grand plaisir, au dire d'Antonin Proust', que de l'emmener au Louvre le dimanche. Il suffit, et nous sommes en droit d'affirmer que Manet a lié, dès l'enfance, avec les Espagnols, un commerce étroit.

Car le Louvre, de 1838 à 1848, a abrité un merveilleux Musée espagnol créé par Louis-Philippe et qui devait disparaître à la chute de la monarchie de Juillet⁵. Jules Breton, dans une page saisissante⁶, a raconté l'effet impressionnant que produisaient ces salles austères et monacales où régnait un fanatique silence. Quatre cents toiles y étaient réunies dont vingt-cinq attribuées à Ribera, dix-neuf à Velasquez. Greco y figurait par neuf pages parmi lesquelles le *Christ des frères Covarrubias*, qui est revenu au Louvre.

^{1.} Duret. Manet, 1919, p. 18.

^{2.} Bazire. Manet, p. 15.

^{3.} Antonin Proust. *Manet*, p. 11. — La plupart des articles nécrologiques parus dans les journaux en 1883, placent vagucment le voyage en 1850 ou quand Manet avait 17 ans, M. Duret ne se prononce pas et M. Blanche s'en réfère à M. Duret.

^{4.} Op. cit., p. 5.

^{5.} J'ai résumé cette histoire dans mon livre : Du Romantisme au Réalisme, p. 97, sqq.

^{6.} Nos peintres du siècle, p. 175.

De Goya on voyait huit toiles parmi lesquelles les Manolas au balcon et des Femmes de Madrid en costume de majas. Comment douter que Manet ait vu ces œuvres, qu'il les ait scrutées avec une curiosité avide? Il devait en garder un souvenir durable dont le Balcon est l'éclatant témoignage. Manet prit au

Louvre un contact plus étroit avec l'Espagne qu'il n'eût pu le faire dans les musées de l'Espagne même.

Après 1848, quand le Musée Espagnol eut disparu du Louvre, les guelgues toiles qui demeurèrent suffirent à prolonger la leçon. Les eaux-fortes disent l'attention avec laquelle il regarda les Velasquez. Il connut les Espagnols aussi hors du Louvre. Il visita certainement la galerie Pourtalès, et, sans l'accuser, comme on ne manqua pas de le faire, d'avoir, dans le Torero mort, copié le Roland mort attribué à Velasquez¹, il faut reconnaître, entre les deux œuvres, une analogie qu'explique une réminiscence certaine. Enfin, il est



Phot. Durand-Ruel.

 $\begin{array}{ccc} \mathbf{L}\,\mathbf{E} & \mathbf{G}\,\mathbf{U}\,\mathbf{I}\,\mathbf{T}\,\mathbf{A}\,\mathbf{R}\,\mathbf{R}\,\mathbf{E}\,\mathbf{R}\,\mathbf{O} \\ \\ \text{(Collection Osborn, New-York.)} \end{array}$

à peine utile de rappeler combien lui étaient familières les eaux-fortes de Goya.

De tout cela, je trouve la confirmation dans une lettre de Baudelaire à Thoré. Baudelaire y nie tout ce que j'avance, mais il le fait avec un parti pris de paradoxe si évident qu'on sent parfaitement qu'il ne se prend pas à son propre jeu: «M. Manet n'a jamais vu de Goya; M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourtalès. Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai.

- « Moi-même, j'ai admiré, avec stupéfaction, ces mystérieuses coïncidences.
- « M. Manet, à l'époque où nous jouissions de ce merveilleux Musée
- Aujourd'hui à Londres, à la National Gallery, sous le titre : Un guerrier mort.
 XII. 5° PÉRIODE

espagnol, que la stupide République française dans son respect abusit de la propriété a rendu aux princes d'Orléans, M. Manet était un enfant et servait à bord d'un navire. On lui a tant parlé de ses pastiches de Goya que maintenant, il cherche à voir des Goya.

« Il est vrai qu'il a vu des Velasquez, je ne sais où. — Vous doutez de ce que je vous dis? Vous doutez que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien! on m'accuse moi d'imiter Edgar Poë...¹ ». Et le poète de prouver qu'il a découvert Poë bien longtemps après avoir écrit les pages qui en paraissent inspirées. Le morceau est brillant, juste quand il constate ces mystérieuses coïncidences que nous appelons, plus simplement, des affinités. Mais on sent que Baudelaire, au fond, est parfaitement informé et, pour répondre au paradoxe par le paradoxe, je vois, dans ce plaidoyer si circonstancié, la confirmation mème de ce qu'il nie.

L'Espagne, d'ailleurs, bénéficiait, autour de Manet, d'un engouement très général : loin de montrer des prédilections exceptionnelles, il a été bien plutôt, réceptif comme il l'était, entraîné par une faveur fort antérieure à ses débuts et dont il est facile d'accumuler les preuves.

Les événements avaient attiré et maintenu les yeux des Français vers l'Espagne². La conquête par Napoléon et le règne éphémère de son frère Joseph, la campagne du Trocadéro sous la Restauration, les mariages espagnols et l'intérêt porté à la guerre carliste sous Louis-Philippe, remirent constamment, dans la première partie du siècle, les choses d'Espagne à la mode. Cette mode reprit pour des raisons quasi officielles, lorsqu'une Espagnole devint impératrice.

Cependant, l'Espagne avait envahi la littérature. Victor Hugo l'évoquait dans Hernani et Ruy Blas. Mérimée publiait le Théâtre de Clara Gazul et rendait populaire le nom de Carmen. Nodier chantait Inès de las Sierras. Le théâtre du Boulevard devait consacrer cette vogue: Meilhac et Halévy, avec Offenbach faisaient applaudir les Brigands et la Périchole et Moineaux dans les Deux aveugles insérait une sérénade bouffonne.

A ce mouvement, nul n'avait plus collaboré que Théophile Gautier. Il célébrait l'Espagne en prose et en vers; dès 1831, il la proposait à l'attention des artistes; en 1842, il donnait la première étude importante consacrée à Goya³. L'ouverture du Musée espagnol détermina, on l'imagine aisément,

^{1.} La lettre, non datée, doit être de 1864. Lettres, p. 362.

^{2.} L'attirance vers l'Espagne s'exerce, d'ailleurs, sur la France, d'une façon périodique, depuis la période classique: se rappeler Le Cid, Don Sanche d'Aragon, Les Folies espagnoles, Gil Blas, et près de nous Carmen, España, L'Heure espagnole...

^{3.} Dans le Cabinet de l'Amateur, 1842.

une forte émotion et on aperçut presque aussitôt, chez quelques peintres, une orientation nouvelle qui permit à la critique de saluer une école espagnole. Les champions de cette école, Ziégler, Brune, n'étaient pas, par malheur, des hommes de premier plan et ils mirent, d'ailleurs, peu de persévé-

rance dans leur entreprise. Cette première école espagnole disparut bientôt sans laisser beaucoup de traces1. Mais une influence diffuse s'exerca dès lors; elle apparut surtout après 1848, et, si nous essayions de la définir, ce serait toute l'histoire du réalisme qu'il nous faudrait esquisser. Disons simplement qu'en un moment où les conceptions romantiques ne répondaient plus à leurs aspirations, de jeunes peintres, avides de liberté, trouvèrent, pour s'appuyer contre la réaction ingriste ou académique, un appui dans l'étude de l'Espagne.

Tandis que certains artistes se mettaient à l'école de Velasquez ou de Ribera, d'autres décou-



LOLA DE VALENCE (Musée du Louvre, collection de Camondo.)

vrirent le pittoresque espagnol. Ainsi vers 1818, Géricault, suivi bientôt par Léopold Robert, avait découvert le pittoresque italien. Au Salon de 1843, Adolphe Leleux exposa une Posada qui obtint un « prodigieux succès » 2. Au Salon de 1850-1851, Daumier exposait Don Quichotte et Sancho se rendant aux noces de Gamache, Louis Boulanger un Coin de rue à Séville, Alfred

1. J'ai raconté toute cette histoire dans mon livre Du Romantisme au Réalisme. Chap. VI. III. p. 244, sqq.

^{2.} En 1845, Courbet exposait un Guitarrero (reproduit dans Courbet, coll. L'Art de notre temps, pl. II.), mais l'œuvre n'emprunte que le titre au pittoresque espagnol; elle n'a aucun rapport avec le Guitarrero de Manet.

Dehodencq, la Course de taureaux¹. La Course de taureaux, Proust nous l'atteste², enthousiasma Manet qui en garda un souvenir durable. Plus tard, après avoir visité l'Espagne, il s'écriait un jour, au témoignage de son ami: « Quelles rues, quel peuple! Dehodencq a vu et très bien vu. Avant d'aller là, il était aveugle. Il y a des gens qui ne croient pas au miracle. Eh bien, moi, depuis Dehodencq, j'y crois. » Dehodencq était tout à fait digne d'agir sur Manet: « Ses scènes de la vie espagnole procèdent d'une analyse des mœurs compréhensive, pénétrante », écrivait Roger Marx, et il ajoutait: « il paraît à cette heure former le trait d'union entre Delacroix et Manet³ ».

Manet, en songeant à l'Espagne, ne faisait donc rien de singulier. Pourquoi, alors, avoir tant insisté sur un penchant qu'il partageait avec de si nombreux artistes 4?

Tout d'abord, plus que d'autres et d'une façon plus persévérante, il a, pendant plusieurs années, affiché ses liens avec l'Espagne. Les sujets de ses tableaux et de ses eaux-fortes, le *Guitarrero*, *Lola de Valence*, les *Gitanos*, l'Espada, le *Torero mort...* ont été empruntés à l'Espagne directement ou bien encore ils ont été manifestement conçus selon des exemples espagnols, ainsi le *Vieux musicien* qui dérive de *Los Borrachos*, le *Buveur d'absinthe*, le *Philosophe* campés à la façon des philosophes de Ribera ou de Velasquez. L'album d'eaux-fortes publié par Cadart en 1862 porte, en frontispice, un sombrero et une guitare. Sur neuf planches qu'il renferme, quatre, les quatre premières, sont hispanisantes ³. Je suis persuadé que Manet et son éditeur

- 1. Le tableau, après avoir longtemps figuré au Musée du Luxembourg, est aujour-d'hui au Musée de Pau. On voyait encore au Salon de 1850 des tableaux à sujets espagnols par Bourdier, Bourgoin, P.-V. Giraud, Laugée, Armand Leleux. A l'Exposition universelle de 1855, Courbet exposait une Dame espagnole et Decamps les Espagnols jouant aux cartes.
 - 2. Op. cit., p. 36-37.
 - 3. Maîtres d'hier et d'aujourd'hui, p. 102.
- 4. Autour de lui, Legros évoquait, dans plusieurs eaux-fortes, le pittoresque et l'ascétisme espagnols: Procession dans une église espagnole (B. 49); le Chœur d'une église espagnole (B. 50); la Messe dans une église espagnole (B. 51); les Chantres espagnols (B. 59). Ribot s'affirmait, au Salon de 1861, comme le disciple libre de Ribera. Whistler avait été tenté, mais il s'était arrêté, avant Biarritz, à Guétary (Th. Duret, Histoire de Whistler. p. 18). Bonnat affichait ses attaches espagnoles dans son Saint Vincent de Paul du Salon de 1866. A son tour, Henri Regnault allait être entraîné. En 1867, il se dirigeait vers l'Espagne et envoyait au Salon de 1869 le portrait de Juan Prim. Le mouvement se prolongea après 1870 et Manet put encore voir aux Salons de 1881 et de 1882 des toiles espagnoles de Falguière. Rappelons le grand succès du Mariage espagnol de Fortuny exposé au printemps de 1870 chez Goupil qui, dès 1866, avait acheté à l'artiste des aquarelles.
- 5. De plus, le *Buveur d'absinthe*, le *Gamin*, la *Petite fille* relèvent de la méditation de Velasquez.

y ont vu un élément de succès. L'état de l'esprit public devait les y porter et aussi l'accueil fait au Salon de 1861 au tableau du *Guitarrero*. On a souvent cité la page par laquelle Théophile Gautier salua le début de Manet et je demande à la reproduire à mon tour: « Caramba! voilà un *guitarrero* qui ne vient pas de l'Opéra-Comique et qui ferait mauvaise figure sur une

lithographie de romance; mais Velasquez le saluerait d'un petit clignement d'œil amical, et Goya lui demanderait du feu pour allumer son papelito comme il braille de bon courage en raclant le jambon! — Il nous semble l'entendre. — Ce brave Espagnol au sombrero de calanès, à la veste marseillaise, a un pantalon. Hélas, la culotte courte de Figaro n'est plus portée que par les espadas et les banderilleros. mais cette concession aux modes civilisées, les aspargates la rachètent. Il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une brosse vaillante et d'une couleur très vraie »1.



LES GITANOS, EAU-FORTE

Le couplet est étincelant; il s'ajoute aux innombrables preuves de la perspicacité généreuse du bon Théo ². J'imagine qu'il l'aurait écrit avec moins de plaisir s'il ne s'était prêté au cliquetis de termes savoureux et rares.

1. Moniteur Universel, 3 juillet 1861.

^{2.} Il me semble, au reste, qu'on en a fort exagéré l'importance, comme on l'a fait pour l'article de Thiers sur Delacroix en 1822. Le Salon de 1861 de Gautier, paru dans le *Moniteur*, fut immédiatement réimprimé et constitue tout un volume. Si on veut bien le feuilleter, on constatera que Gautier y consacre des tirades élogieuses, aussi ou plus importantes, à des artistes médiocres ou oubliés.

Les mérites sur lesquels il insiste, par ce jeu, étaient les plus capables de séduire le public: pittoresque de costume, de décor. Ce sont ceux qui, aux yeux de Manet comme aux nôtres, ont le moins d'importance. Regardez les eaux-fortes, le *Guitarrero* lui-même, les *Gitanos, Lola de Valence*; ce n'est pas par leur couleur locale extérieure, par tel détail authentique qu'ils nous attirent et nous retiennent. La force de ces morceaux, c'est qu'ils sont « empreints de la saveur espagnole la plus forte », selon les termes de Baudelaire ¹. Cette saveur, nous la retrouvons dans des pages dont le pittoresque exotique est absent, dans le *Buveur d'eau*, le *Philosophe*; elle ne dérive pas



Phot. Durand-Ruel.

 $\label{eq:LETORERO} L\,E\,\,T\,O\,R\,E\,R\,O$ (Collection Widener, Philadelphie.)

d'un placage d'attributs, de la mise en œuvre adroite d'une friperie d'atelier. Elle vient de ces « étonnants parallélismes géométriques », de ces « mystérieuses coïncidences » que notait le poète et qui lui faisaient dire, encore, en présence des tableaux de Manet: ils « donnent à croire que le génie espagnol s'est réfugié en France ».

Et voilà l'origine du malentendu entre Manet et ses contemporains. Ils l'auraient applaudi s'il avait chanté une Espagne d'Opéra-Comique comme le firent, à partir du Salon de 1863, Worms ou Zamacoïs dont l'art factice fut vite populaire. Il aurait pu, d'autre part, se contenter d'aimer des peintres espagnols en esprit et appliquer, à l'exemple de Courbet, les fortes leçons d'indépendance et de sincérité qu'il puisait dans leur commerce à des sujets cherchés hors de l'Espagne. Le public déconcerté l'aurait méconnu ou bafoué sans discerner ses parrains. Mais, par un dernier effort des prestiges romantiques,

1. Baudelaire. L'Art romantique, IV. Peintres et aquafortistes.

il était épris d'exotisme en même temps qu'il était passionné de vérité: il célébrait l'Espagne en réincarnant la mentalité des maîtres espagnols. Dès lors il fut aisé de lui appliquer une tactique dont on s'est souvent armé contre les novateurs et qui consiste à leur dénier toute originalité et à affecter de reconnaître, dans les audaces dont on s'offusque, de maladroites redites de thèmes usés. Ces œuvres tapageuses, qu'étaient-elles, à tout prendre, sinon



Phot. Durand-Ruel.

1.E VIEUX MUSICIEN
(Musée de Vienne, Autriche.)

des « imitations extrêmement lâchées, ignorantes même, parfois plus ou moins heureuses ou informes de Velasquez et de Goya 4 . »

De Goya. Nous le savons, Manet graveur lui avait emprunté des procédés techniques; mais s'il a avec lui une parenté d'allure, s'il s'est même amusé à le pasticher, il en différait profondément par l'esprit. Il est au contraire très près, par les intentions de Velasquez. Si Velasquez est, de tous les maîtres, celui dont la pensée a été la plus indifférente à tout ce qui n'est pas la peinture: s'il a été, avant tout, une main magique au service d'un œil merveilleux, un pur peintre, Manet, le plus souvent, lui ressemble en ce point.

C'est à Velasquez, et non à Goya, que font penser les Gitanos, le Guitarrero,

1. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 202. — «,,, pastiches mal raccordés de Velasquez, de Goya, de Theotocopuli et de bien d'autres » écrivait encore Huysmans.

le Gamin, la Petite fille, le Torero mort, le Philosophe, l'Enfant à l'épée, l'Enfant portant un plateau. Le Christ aux Anges, avec Velasquez, évoquerait peut-être aussi Zurbaran. Il est très vraisemblable qu'Olympia doit sa conception à la Maja nue comme le Balcon aux Manolas. Mais, ce point de départ accordé, il y a autant de différence entre Olympia et la Maja qu'entre la Maja et la Vé-

nus couchée de Velasquez.

Il y a eu, certainement, une période, et les estampes en témoignent aussi bien et plus peut-être que les peintures, où Manet a eu la hantise de l'Espagne, mais, à aucun moment, il n'y a eu de sa part absorption ou abdication. Il a repris la tradition vivante des maîtres. En se mettant à leur école, il leur a demandé de fortifier les instincts qu'il sentait en lui. Il avait un besoin impérieux de vision et de traduction directe. Il a cherché et il a trouvé, chez les Espagnols, un appui libérateur. Proust nous le montre, au Louvre, enthousiasmé par les Cavaliers attribués à Velasquez: « Ah! cela, se serait-il écrié, en laissant échapper un soupir de soula-



L'ENFANT A L'ÉPÉE

(Metropolitan Museum, New-York.)

gement, c'est net. Voilà qui vous dégoûte des ragoûts et des jus.»

Il n'était pas homme à accepter des recettes même venues d'Espagne. Très différent en cela de Courbet, avec lequel il a par ailleurs tant de velléités communes, il ne lui suffisait pas, pour ce qu'il avait à dire, d'une science technique acquise dans la fréquentation des musées ¹.

Son art a été un perpétuel effort pour fixer sur la toile ou sur le papier la

1. M. Blanche a vigoureusement défendu Manet contre le reproche de pastiche dans ses *Propos de Peintres* (T. I. p. 150) et dans son *Manet*, p. 22 et passim.

plénitude intégrale et sans mélange de ses sensations visuelles. Pour cette réalisation qui le tourmentait, il a trouvé, d'abord, des guides chez les Espagnols et, pendant longtemps, il n'a pas imaginé, pour lui, de meilleurs conseillers. Mais, peu à peu, leurs leçons se sont manifestées insuffisantes et il a rencontré, sur sa route, de nouveaux auxiliaires.

La période espagnole, nous l'avons dit, se termine au lendemain de son voy-

age en Espagne. On peut imaginer qu'à visiter les posadas fréquentées par les guitarreros et à parcourir les routes près desquelles campent les gitanos il aura senti ce qu'il y avait, tout de même, d'incomplet et de factice dans ses intuitions. On peut dire encore que, se rapprochant encore davantage de la pensée des maîtres espagnols, il aura compris qu'ils l'invitaient à représenter son pays et son temps comme ils avaient été eux-mêmes l'expression de leur patrie et de la société où ils vivaient. Mais le choix des motifs était secondaire pour Manet et il aurait pu changer ses thèmes sans modifier sa technique.



Phot. Durand-Ruel.

LE CHRIST MORT ET LES ANGES
(Metropolitan Museum, New-York)

Cette technique, nous le savons, Manet n'y était pas asservi: il la subordonnait entièrement à l'expression de sa sensibilité. Les Espagnols l'avaient aidé à se trouver lui-même, mais, à présent, il ne pouvait plus compter sur eux. Hanté par un problème qui préoccupait, autour de lui, Courbet, et les paysagistes, il rèvait de représenter les êtres et les choses dans la vraie et pleine lumière du jour. La Musique aux Tuileries, le Déjeuner sur l'herbe attestent ses recherches et, plus encore, quelques-unes de ses eaux-fortes. Ce problème du plein air, la méditation des Espagnols avait contribué à le poser; les méthodes espagnoles anciennes étaient impuissantes à le résoudre. Dès lors il fallait tenter ce que Velasquez ou Goya auraient certainement

fait s'ils avaient pu reprendre leur palette: imaginer des formules inédites. Si ces formules ne surgissaient pas spontanément, il devenait nécessaire de se confier à de nouveaux guides. Ceux-ci se présentèrent à point nommé. Au moment où Manet franchit les Pyrénées, il méditait les suggestions que lui offraient les estampes japonaises. Et c'est pourquoi, par une coïncidence singulière, mais, à mon sens, la rencontre fut fortuite, au retour de Madrid, il parut dire adieu à l'Espagne. La trahit-il? Non pas. Il cessa, presque complètement, d'en célébrer les spectacles, mais il lui resta fidèle en esprit s'il continua, par des moyens plus aigus, de travailler à fixer sur la toile, comme l'avaient voulu les maîtres ibériques, la réalité frémissante.

LÉON ROSENTHAL





Phot. Mare Vaux.

LA MUSIQUE, FRESQUE PAR M. LÉON TOUBLANC
(Galerie occidentale des Invalides.)

L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES

LA PEINTURE ET LA TAPISSERIE

Puisqu'Aujourd'hui nous allons y voir de la peinture, entrons à l'Exposition par la Porte d'Orsay. Celle de Patout, vers la Concorde, est un monument d'architecture; celle de Favier, Brandt et Navarre nous semble un grand bijou sculpté. La porte de Boileau, à la gare des Invalides, a la forme d'un chevalet.

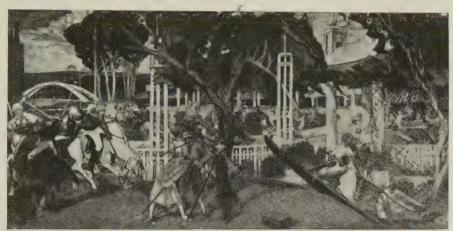
Passons sous la pancarte-affiche et faisons demi-tour: un tableau cubiste, entre deux poteaux, se balance. Ce n'est pas un tableau de chevalet. Voici bien ce qui le distingue de plusieurs décors de plein air auxquels nous trouverons du charme, du brillant, mais aucune de ces qualités constructives que nous sommes en droit d'exiger de peintures à support architectural. Ici, la monture est légère et c'est précisément le tableau de Voguet qui lui confère une signification de circonstance. Une enseigne: telle est la porte de Boileau. Sans lettres ni couleurs, elle semblerait une énorme guillotine: on hésiterait à la franchir. Comprenons donc l'usage que le peintre a décidé de faire de ces majuscules dorées, insistant sur le symbolisme des figures. Nul ne s'y peut tromper. Les arts décoratifs, pèle-mêle et clopin-clopant, envahissent le champ de la composition, se bousculant au pied d'une Tour Eiffel minuscule. La surface est bien remplie, les visages sont bien vides. L'auteur emprunta sa palette à Juan Gris, ses procédés de découpage à Lhote. Mais on doit remarquer que les peintres cubistes ont rarement tra-

vaillé à pareille échelle. Certains décors de ballets russes ont mis leur science à l'épreuve, leurs talents en relief. Si M. Voguet n'a rien inventé, se contentant de vulgariser les manières de concevoir et les formules esthétiques de ses devanciers, il faut lui savoir gré de sa franche rupture avec tout hermétisme. Il a su clairement adapter son cubisme aux nécessités d'une architecture, à l'état d'âme d'un public. Rendons hommage à ceux qui luttèrent et qui sont encore sacrifiés. Les plus dogmatiques, les plus intelligents de nos décorateurs ont été forcés de s'abstenir, mais c'est à leurs efforts que l'Exposition — trop « de juste milieu » au regard des théoriciens d'avantgarde — doit cependant de n'être pas tout à fait dépourvue de style. Le panneau de Voguet, prospectus, indication de « directives », au demeurant hâtive réussite, nous fournit, dès le seuil, matière à des réflexions qui nous entraînent tout au cœur de notre sujet.

Dans la Cour des Métiers, faisons la contre-épreuve. Rien d'architectural, ici, dans l'ornement. De larges tableaux de chevalet occupent des espaces qu'ils animent gaiment, comme un paysage illumine et complète le sens d'une fenètre. Aussi la Cour n'est pas une cour mais un salon. Les murs sont troués, ne présentant plus qu'une série de cadres où des images, plus ou moins agréables, ne s'inscrivent que pour nous distraire. Les peintures de la Cour des Métiers sont, en outre, les plus confusément anecdotiques que l'on puisse voir à l'Exposition. Hâtons-nous d'ajouter que leurs « tares » de principe ne nous permettent point de préjuger de leur valeur individuelle. Les esprits chagrins, trop volontiers « anti-pittoresques , » auraient tôt fait de condamner « en bloc » les tentatives picturales de l'immense majorité des exposants. Nous avons dit la faiblesse constitutive des œuvres que nous analysons. Que leur fraicheur et leur éclat nous disposent à quelque indulgence! Les quatre toiles de Marret, bourrées de faits-divers ingénieusement rapportés, ne peuvent que séduire un œil de peintre, favorable à l'impressionnisme et sensible aux belles nuances d'accords chauds, vibrants et nourris. Une fougue à la Desvallières se traduit en gestes nombreux, en sabrures multicolores, en traits inachevés mais justes. On entend siffler des locomotives, grincer des poulies, crier l'Intran. C'est l'agitation, non stylisée. d'une gare, d'un stade, d'un carrefour et d'un chantier; ce sont les Transports, les Sports, la Rue, l'Architecture, dissertations mouvementées, encombrées de détails quotidiens, évocatrices d'atmosphères laborieuses. Les figurants n'accaparent point l'attention. Ils se diluent dans les vives clartés qui les entourent. Les thèmes sont pris dans un répertoire d'idées courantes que l'artiste eut le tort de ne pas transposer, de ne pas traduire dans un langage véritablement plastique. Il bavarde et ne conclut point. M. Rapin, plus terne, plus dépouillé, n'est que pauvre, pauvre d'invention, de dessin.

L'Enseignement, avec ses maîtres troids, ses élèves figés, nous paraît d'une bonne propagande en faveur de l'école buissonnière. Quant au Mobilier, c'est un bel assemblage de fauteuils mal en chair et de personnages en bois.

Les autres peintures de la Cour des Métiers — le Théâtre, la Parure, les Jardins — sont l'œuvre de M. Guillonnet, metteur en scène habile et « fleuriste » distingué. Décors des premiers ballets de Diaghilew ou des dernières revues de Volterra, éclairages verts, violets, tamisés, luxe oriental dont on se fatigue : un certain mauvais goût, imposé d'ailleurs par le sujet, ne dépare point les deux intérieurs qui « font riche ». M. Guillonnet cependant respire mieux dans son habituel tableau de fleurs, de feuillages et de femmes au soleil.



Arch. phot. Art et Hist.

LES SPORTS, PAR M. HENRI MARRET
(Cour des Métiers.)

Avant de quitter, pour n'y plus revenir, la Cour des Métiers, remarquons deux peintures du péristyle. Elles sont en piètre lumière et pourtant on devine que la *Moisson* de Loys Prat, toute de fraîcheur et comme humide de rosée, a la belle sérénité d'une idylle moderne où le bruit des batteuses mécaniques, chères à Francis Jammes, se mêle à des bourdonnements de ruches, à des murmures de ruisseaux. Barat-Levraux, en face, dans une composition bien ordonnée, grassement peinte, érige une forèt de cheminées d'usines sous un ciel rougeoyant, strié de fumées lourdes. C'est compact, austère, solide, d'un lyrisme discipliné.

*

Restons dehors, pas pour longtemps, car les peintures de plein air sont rares, mais liquidons la « question de la fresque » à laquelle les élèves de M. Paul Baudoüin apportent une réponse si intéressante et si claire.

M. Paul Baudoüin s'est appliqué, depuis plus de trente ans, à rénover la technique de la fresque, à remettre au point les procédés de peinture « sur mortier frais ». La fresque bien exécutée ne fait qu'un avec la muraille. Puisque tous les efforts des meilleurs architectes contemporains tendent à la recherche de l'unité constructive, il se pourrait que l'heure de la fresque eût sonné. Toutefois les peintures de la Cour des Métiers, et la plupart de celles que nous rencontrerons à l'Exposition, sont exécutées, soit à la détrempe, soit à l'huile, sur plâtre et sur toile marouflée. La confiance de M. Plumet, architecte en chef, valut à M. Paul Baudoüin la commande de grandes fresques qui ont été, sous sa direction vigilante, composées et réalisées par ses disciples, groupés en corporation. La « Corporation de la Fresque », dont le but principal est de « maintenir les règles d'une bonne technique et les conditions indispensables à la bonne exécution et au grand caractère de la fresque », s'est vu réserver des espaces à décorer sur les murs des galeries latérales de l'Esplanade. Le Poète, de M. Jean Adler et la Musique, de M. Léon Toublanc, regardent vers la cour Bouchard, opposant l'un à l'autre leurs frontons triangulaires où les mêmes rythmes s'équilibrent autour des figures centrales, l'homme et la femme, dominantes et surélevées. Voici — dans une formule, qui, chez M. Toublanc, apparaît nettement moderne, toujours un peu bourdellienne - d'authentique peinture murale et qu'on peut regarder de loin. La parfaite lisibilité de ces fresques, la belle continuité de leurs arabesques gracieuses, nous en imposent et emportent bientôt notre adhésion. Nous excuserons certaines faiblesses pour ne retenir d'une telle lecon, bien nécessaire ici, que ce précepte: en se subordonnant à l'architecture, à l'échelle du monument, au sens général de ses lignes, la peinture décorative retrouve à la fois son utilité, sa jeunesse et sa noblesse. Son chant soutient celui de l'édifice: l'un et l'autre en sont exaltés.

Ailleurs, d'autres élèves de M. Paul Baudoüin ont exécuté des fresques moins importantes: l'Eau par M. Jaladert et la Terre par M. Lusseau demeurent un peu « tableau de genre »; mais on aimera le double symbole du Feu, par M. Paul Hanaux, qui semble emprunter à quelque sculpture de Georges Minne l'attitude penchée d'une sinueuse figure; et le génie de l'Air, par M. La Montagne Saint-Hubert (un fresquiste que nous retrouverons à l'Ambassade) est charmant de grâce nerveuse, d'envergure et de légèreté. Sous une frise de Joseph Bernard, un dernier compagnon de la Fresque, Paul Lemasson, honore les saisons, les âges de la vie, en quatre petites compositions de tonalités très différenciées, tendant à démontrer que le mortier frais reçoit — s'il ne conserve pas toujours — toutes les nuances de la palette, et qu'il n'est nul besoin, pour se convertir aux doctrines de M. Paul Baudoüin et de sa corporation, de faire vœu de pauvreté.

Il suffirait, d'ailleurs, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur deux fresques de M. Henri Marret qui sont à l'extérieur du pavillon Ruhlmann. La technique même oblige l'auteur à la discrétion. En moins de traits qu'en ses autres peintures, il campe des figures accomplies, d'un beau relief. Son Annonciation de l'église où nous ferons plus tard une station, vaut par l'ampleur des formes, l'élégance des simples draperies. M. Marret a beaucoup travaillé pour l'Exposition. On le retrouve notamment au stand Pail-



PANNEAU DECORATIF, PAR M. G.-L. JAULMES
(Salle d'honneur du Grand-Palais.)

lard (Galerie des boutiques), à la porte Marrast, et, en compagnie de M. Loys Prat, au pavillon des Editions Albert Morancé.

Quand nous aurons cité l'Idylle antique de M. Capron, au pavillon des Alpes-Maritimes; deux sommaires paysages de Mathieu Verdilhan, images d'Epinal agréablement bariolées, sous les auvents du Mas provençal; enfin, au pavillon polonais, la décoration héraldique d'un atrium dont nous dirons tout à l'heure les mérites, — nous en aurons fini avec les peintures de plein air. On sait qu'elles ne furent jamais nombreuses au nord des Alpes. C'est une affaire de climat.

Si M. Marret nous a retenu dans les jardins, M. G.-L. Jaulmes, dans les salons, nous accueille avec complaisance. Il est partout en belle place: à

l'Ambassade, aux Gobelins, au pavillon de l'Art Colonial, mais c'est à la Salle des Fètes du Grand-Palais qu'il présente le plus remarquable ensemble de peintures, multipliant figures et guirlandes, roses mourants et verts bleutés, harmonies délicates et sourdes. Aux mois en fète il dédie ses bouquets de frais visages, ses gerbes de corps heureux. Il compose avec ampleur, dessine avec aisance, nous apparaît des plus habiles dans le traitement large et sûr des feuillages et draperies. Les motifs ont beau se renouveler — jeux de printemps, char des moissons, thèmes de la mer, des vendanges, de la chasse — toujours les accords se répondent et les rythmes se continuent. Comme l'architecture de Süe, qui soutient ses modulations, ses courbes lentes, la peinture de Jaulmes évoque des idées de luxe et de repos. Elle est plus saine que vraiment robuste, plus traditionaliste que racée, mais elle a cette douce noblesse qui lui confère une élégance féminine. Jamais elle n'élève trop la voix, ne fait un geste indiscipliné, ne cherche à sortir de son rôle et ne renverse la muraille. Aussi, tout naturellement, elle se transforme en tapisserie. Jaulmes est plus décorateur que peintre, et c'est peut-être aux Gobelins qu'il faut aller pour lui rendre justice. A l'Ambassade, il traite son panneau comme un carton pour le tissage; au pavillon de l'Art colonial, il vient au premier rang des animaliers. Qu'on regarde, d'ailleurs, sa Chasse au Grand-Palais. Mais le Départ des Américains pour la guerre, tenture de hautelisse exécutée par la Manufacture nationale des Gobelins, est impeccable de groupement, de mise en page. Et quels jolis fonds argentés!

Nous ne voulons, dans cet article, établir aucune distinction fondamentale entre la peinture proprement décorative et l'art de la tapisserie. La tapisserie est à la peinture d'intérieur ce que la fresque est à la peinture de plein air. L'une et l'autre, satisfaisant aux mêmes exigences, obéissent aux mêmes lois. Une technique plus complexe et les difficultés à vaincre en vue d'un plus durable résultat, imposent toutefois au dessinateur de cartons certaines règles de conduite, lui suggèrent certains scrupules dont le peintre n'a point coutume de s'embarrasser. M. Jaulmes a tout le tact, toute la science nécessaires. Il est généreux sans être prodigue, abondant sans prolixité. La tenture que nous citions est assurément la plus belle pièce que les Gobelins aient produite au cours de ces dernières années. Quelles que soient les qualités d'œuvres plus spécifiquement picturales, comme celles de M. Louis Anquetin, leur traduction en haute ou basse-lisse ne laisse pas d'être moins réussie. Au point de vue métier, nous ne doutons pas que la Bourgogne (Gobelins) et la Victoire (Beauvais) ne soient « en tous points » admirables, mais ces pseudo-Rubens, trop détaillés, manquent d'air et de calme. L'esprit de sacrifice est plus qu'une vertu, c'est la condition du style. L'austérité pourtant n'a rien d'indispensable et les trois contes de Perrault, mis en images par M. Jean Veber (Gobelins), témoignent d'une virtuosité fort sympathique, d'une gaîté de bon aloi.

Le Salon de la Guerre, dont les cartons dus à Robert Bonfils ont été traduits par les Gobelins, tout brillant de couleurs un peu crues — mais le temps fera bien son œuvre — répond aux notes violentes d'un tapis de la Savonnerie. Un même éclat ne nous détourne point des meubles ornés, à



LE DÉPART DES AMÉRICAINS POUR LA GUERRE
TAPISSERIE D'APRÈS LE CARTON DE M. G-L. JAULMES
(Salon de la Manufacture des Gobelins au Grand-Palais.)

Beauvais, de tentures créées par Maurice Taquoy (les *Sports*), Jean Veber (les *Contes de fées*), Gaudissart (*Scènes arabes*). Aux feuillets des écrans, des paravents, Emmanuel Gondouin et Robert Bonfils (Gobelins), Paul Véra et Capiello, René Piot et Karbowsky (Beauvais), sèment les fleurs, apprivoisent les perroquets, « modernisent » le décor traditionnel, renouvelant, enrichissant le répertoire des arabesques et festons.

Quelques établissements privés rivalisent d'efforts avec les manufactures nationales. Les ouvriers de Braquenié travaillent d'après les dessins de M^{me} Le Bec, de Voguet, de M^{me} Peugniez. Deux Madones de cette artiste, qui n'a pas oublié la *Vierge à l'Ecole* de Maurice Denis, nous plaisent beau-

coup, tant par leurs qualités de sentiment que par leurs nuances précieuses, leurs demi-teintes d'une rare distinction. On voit encore, à la section des textiles, un Joueur de flûte et une Bacchante d'après Jules Flandrin, puis d'autres sujets — d'après Mile Yvonne Sjoestedt, Yvonne Ripa de Roveredo, etc. — qui ne sont pas trop « ouvrages de dames ». Dans l'ensemble pourtant, l'art de la tapisserie, tel qu'il nous est possible d'en juger dans les mornes salles du Grand-Palais, n'a pas encore accompli sa révolution,



CANAPÉ EN TAPISSERIE D'APRÈS LES CARTONS DE M. CHARLES DUFRESNE (Musée d'Art Contemporain.)

connu sa renaissance. Il n'y a nul péril en la demeure puisque les traditions de métier se conservent aux Gobelins et à Beauvais, puisque les artisans ne demandent peut-être qu'à secouer le joug des vieux modèles. Bien des tentatives sont intéressantes. Tout indique qu'un renouveau se prépare. Il faut travailler dans le sens indiqué par MM. Geffroy et Ajalbert. Il reste du chemin à faire, mais nous sommes certain qu'on le fera.

Le grand pas, c'est Charles Dufresne qui le risque. L'audace de son éditeur Lauer est magnifiquement récompensée. Les Aubusson des canapés et des fauteuils qu'on admire dans la rotonde du Musée d'art contemporain (pavillon Süe et Mare) peuvent compter parmi les plus originales et les plus riches productions de la tapisserie française. Ici souffle un air nouveau. Capté par Dufresne, il exhale naturellement une forte senteur exotique. C'est l'histoire de Paul et Virginie qu'interprète le chaud coloriste; il l'enjolive et la traite en poème tropical, avec une fantaisie qui rappelle tantôt les préciosités du dix-huitième siècle, tantôt la verve des romans de Mac Orlan. L'ensemble « tient » dans le salon sévère et sombre où les *Baigneuses* de Dunoyer de Segonzac, et deux figures demi-nues de Derain et de Jean Marchand, défendent



LES PERRUCHES, PAR M. JEAN DUPAS
(Pavillon du Collectionneur.)

, vigoureusement la cause — entendue et triomphante — de la « Jeune Peinture française ».

Au Grand-Palais, les élèves de l'École des Beaux-Arts ont fait preuve de discrétion. Quatre panneaux, assez linéaires et pâles, illustrent sans excès de platitude ni de rhétorique les exploits guerriers d'Apollon. Ils ont été peints par MM. Isy de Botton et E. Flamant. Ce dernier songe plus à Bourdelle qu'à certains canons académiques dont il faut féliciter l'École des Beaux-Arts d'avoir enfin désencombré la mémoire des jeunes gens.

Mais des transfuges de l'Ecole, des évadés, des émancipés, sont en train de jeter les bases d'un nouvel académisme. On voudrait crier casse-cou... d'autant plus fort que M. Jean Dupas, qui fait déjà figure de chef d'école, possède un talent incontestable et paraît exercer sur plusieurs de ses camarades la plus néfaste des fascinations. Ses œuvres personnelles sont d'une probité, d'une perfection de dessin, d'une volontaire élégance qui commandent et forcent le respect. Le panneau, qu'il expose chez Ruhlmann, préparé par les études que l'on peut voir à l'Ambassade, est une composition pesée, calculée, mûrie, qui manque de flamme, mais non de gràce fière, nerveuse et délicate. M. Dupas ne cache pas son jeu; il joue serré, il s'impose des disciplines. Il ne désespère pas de tout concilier, d'accorder pompiers et fauves autour de son ingrisme édulcoré, systématique. Nous voudrions rendre justice à l'inventeur d'un style qui peut nous déplaire, mais qui n'en « existe » pas moins. C'est quelque chose! M. Jean Dupas est quelqu'un. Et la preuve, c'est qu'on l'imite.

Si, dans la Tour de Bordeaux, le *Vin* de M. Dupas nous paraît encore buvable, assez limpide, quoique sans bouquet, sans chaleur, comment « avaler » les peintures de MM. Jean Despujols et F.-M. Roganeau, l'*Agriculture* n'est qu'un médiocre devoir d'amplification; les *Landes* sont une caricature, un cauchemar! Ce n'est pas le « Festin de pierre », c'est la danse de plàtre. Rien n'égale l'horreur de ces blanches figures grimaçantes et boudinées. Un quatrième peintre, à la Tour de Bordeaux, fait meilleure impression: les *Colonies* de M. de Buzon sont une large frise, assez dépouillée de ce pittoresque mesquin dont il semblerait qu'un décor exotique ne pût se passer, et cependant l'œuvre n'a rien de trop sévère. On y respire comme au sortir d'un mauvais rève.

Évidemment M. Dupas ne peut être tenu pour responsable des erreurs de ses épigones. Ou bien alors on devrait mettre à son actif les succès d'un sculpteur comme Jeanniot, d'un décorateur comme Rigal, dont le plafond circulaire, exécuté pour le grand salon du collectionneur au pavillon Ruhlmann, écrase un peu le visiteur surpris. Mais les groupes sont intelligemment emboîtés les uns dans les autres, les *Neuf Symphonies* sont abondamment pourvues de muscles, et si l'on pense à Wiertz devant ce morceau de « fort en thème » ce n'est point pour trop regretter le romantisme qui donne une àme, un accent, une très réelle puissance à cette œuvre tumultueuse, ardente, bien différente, en somme, par l'esprit sinon par la forme, de celles de M. Dupas.

La Tour de Champagne et d'Alsace contient de suaves paysages d'Henri Rapin: horizons bleus, damier des champs, brume irisée des matins de chaleur. La Tour de Provence a des peintures anonymes, assez bâclées mais assez vigoureuses; celle de Touraine de pimpantes affiches signées Henri Bar. Nous nous rapprochons de l'Ambassade. N'oublions pas de visiter le pavillon Fontaine où Paul Véra conserve, à quatre allégories des arts les plus aimables, la vivacité de l'aquarelle. Les ombres lumineuses, découpées en losan-



LES NEUF SYMPHONIES, PLAFOND, PAR M. RIGAL (Pavillon du Collectionneur.)

ges, s'étagent par plans nettement indiqués. Il y a là toute une architecture interne, mais la surface en est fleurie des plus chatoyantes couleurs. Paul Véra nous a fait plaisir. Jeanès, au stand Majorelle, s'affirme très « peintre » dans une frise panoramique, rouge et grise. Jean Virolle (groupe Merklen, d'Angers), dans le domaine de l'art religieux, s'en tient à des formules simples et prévues.

Au seuil de l'Ambassade, dans le hall si clair et si nu de Mallet-Stevens,

belle victoire de la logique sur le sentimentalisme et de la raison pure sur le flou, n'éveillons pas l'écho de polémiques dont firent l'objet deux peintures qui n'avaient mérité sans doute « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». La composition géométrique de Fernand Léger, destinée à un emplacement sacrifié, presque au plafond, est parfaitement en concordance avec les rythmes anguleux des vitraux et de l'ensemble. C'est tout ce qu'a voulu l'artiste; il n'en saurait être blàmé. La Tour Eiffel de Robert Delaunay est une fusée brillante et fine. Applaudissons. Mais voici la bibliothèque de Pierre Charcau. Artistes et critiques sont unanimes, croyons-nous, — la chose est rare — à déclarer que c'est bien le chef-d'œuvre de l'Exposition. Pas de peinture ici, mais un soyeux, léger, adorable tapis déssiné par Jean Lurcat. Les fraîches couleurs de Lurçat font merveille, donnant de la saveur et du piquant aux intérieurs les plus sévères. Encore un espoir pour la tapisserie! Et ce Roland Oudot, qui fait des cartons remarquables! Qu'on les traduise en haute et basse-lisse et l'on verra que Dufreșne n'est pas le seul à qui l'on puisse demander de la fantaisie dans les arabesques et du mystère dans les tons. Les nus de Roland Oudot manquent encore d'une certaine souplesse. Simple affaire de mise au point. Il se pourrait que M. Oudot fût la « révélation » de l'Ambassade. Il se tient bien dans ce groupe de peintres « classés » où nous sommes allé déjà trouver MM. Jaulmes et Dupas, où nous revoyons avec plaisir M. La Montagne Saint-Hubert (fresques gaies, tendres et sages) où nous saluerons encore MM. Guy-Loë et J.-M. Avy.

Quittons l'Ambassade pour le Village, le bureau luxueux pour une église minuscule où l'art religieux n'apparaît cependant ni pauvre ni médiocre. Un ample Calvaire de Maurice Denis, douleur et gloire, suavité, noblesse; un retable passionné de Georges Desvallières; l'Annonciation de Marret: les trois maîtres sont en prière dans le chœur. Leurs disciples, dans une chapelle, récitent sous la direction de M. R. Petit, les litanies des saints. Vingt-cinq artistes ont fourni des projets à M. Raymond Virac et à Mile Virac, auteurs d'une fresque à compartiments exécutée d'après les maquettes d'ensemble de M^{me} Peugniez et de M^{ile} M. Schmitt. L'esprit de Maurice Denis suffit à purifier, à discipliner l'inspiration toujours délicieusement ingénue de ces « Catholiques des Beaux-Arts ». Le travail en commun, l'obéissance au supérieur, la fraternité chrétienne sont pratiqués par d'autres groupements: les membres de la Société de Saint-Jean ont exécuté le Chemin de Croix;

les Artisans de l'Autel ont décoré la Chapelle de droite, dédiée au Christ

Rédempteur, et dans laquelle nous remarquerons les peintures murales de MM. Barillet et Le Chevallier. Aux enseignements de Maurice Denis superposant un peu de théorie cubiste, ces deux artistes relèvent curieusement la saveur de leur art sobre et franc. Les peintres d'église sont donc aujourd'hui légion. Qu'on leur donne des murailles et, si l'on fut avare à l'Exposition,



Phot. Mare Vaux.

LA CHASSE, PAR M. ROLAND OUDOT (Ambassade française.)

qu'on répare ailleurs une injustice! Les artistes chrétiens ne demandent qu'à « servir ».

Toujours au Village français, mais cette fois à la Mairie, M^{lle} Yvonne Sjoestedt nous présente une grande image, *Dimanche*, où les tons les plus vifs chantent très librement. M. S. Tallichet a décoré la Maison des Artistes; MM. Goulet et Montassier le pavillon du Commissariat général; MM. Cayon et Domergue-Lagarde, celui de l'Afrique française; M. Géo Michel, le hall de l'Annam; M. J.-Ch. Duval, celui du Liban; MM. Imbs et Boucherot, l'Oratoire alsacien.

Il peut y avoir un régionalisme de l'architecture, du meuble, du costume. Il n'y a plus de régionalisme de la peinture. Au premier étage de la Maison

d'Alsace, les nus assez académiques de MM. Paul Walsch, Martin Hubrecht et Charles Schenckbecher nous rappellent moins Strasbourg et Colmar qu'ils n'évoquent les tendances » Salon d'automne » de quelques naturalistes laborieux. Les paysages décoratifs de D. Krebs égaient spirituellement les parois d'un salon de musique élégant et léger. Dans le hall du Mas provençal, M. Jean Lair esquisse un Hymne au soleil, peint au pochoir, dirait-on, en traits vaguement expressifs et négligemment réunis. Une salle ornée par M. Léo Lelée d'un soleil d'or à visage de Pierrot, contient une jolie frisc de danseuses schématisées. De M. Inguimberty, le Port, crayeux et comme bétonné, a quelque chose de la majesté lourde et rêveuse qu'on admire en certains bas-reliefs de Constantin Meunier. Seuls les Basques n'ont pas perdu tout accent de terroir. Nous l'écrivons en pensant aux scènes campagnardes de Ramiro Arrue, aux figures bien découpées de Maggie Salzedo, qui sont exposées aux galeries de l'Esplanade. C'est presque du Zubiaure. On se sent très près de l'Espagne. Et nous quittons la France... avec le sentiment du devoir accompli. N'avons-nous oublié personne? C'est qu'elle va se nicher partout, la peinture décorative. Il n'y en a pas trop. Il y en a trop peu de vraiment neuve, de vraiment murale. C'est peut-être la faute de l'architecture. Les talents individuels sont nombreux, mais, d'efforts dispersés, qu'attendre qui rappelle les vastes entreprises et les chefs-d'œuvre d'autrefois?

L'Angleterre est toujours préraphaëlite. Service et Sacrifice, l'importante composition de M. A. K. Lawrence que l'on peut voir au pavillon du Cours-la-Reine, est une habile combinaison de motifs empruntés aux fresquistes florentins. L'ordonnance est bien symétrique: autour d'un Christ debout, des figures à la Piero della Francesca se silhouettent sur un fond de paysage italien, dépouillé, conventionnel. Il n'y a guère de liaison entre les corps et l'atmosphère. Le tout est sec, honorable, austère et loyal. Au Grand-Palais, section de l'enseignement, les travaux des élèves nous édifient sur les tendances, nettement anti-réalistes, d'une génération qui continue de croire en Burne-Jones, en Ruskin, appelant de ses vœux le retour au quattrocento considéré comme « la nature ». MM. George Sheringham et W. Hembrow ne remontent qu'aux Ballets russes et Maurice Greiffenhagen R. A., organisant en l'honneur de l'Empire britannique un cortège d'hindous et de peaux-rouges, d'éléphants et de rennes, peut se targuer d'une santé de coloriste qui le rapproche de Brangwyn. Tous les cartons de vitraux sont gothiques. Rien, en somme, de purement anglais.

L'Italie s'éveille. Il lui faut revenir de loin, brusquer les choses. Le passé

la retenait trop. Gardons-nous bien de la juger sur la façade de son pavillon. N'insistons pas d'avantage sur deux peintures de Galileo Chini, où l'artiste savant, devenu très officiel, développe — rencontre fortuite — le thème



LE SACRÉ CŒUR DE JÉSUS CRUCIFIÉ FRESQUE PAR M. MAURICE DENIS

(Église du Village français.)

indiqué par Bourdelle dans sa belle affiche de l'Exposition, et considérons, d'un œil amusé, content, la manifestation futuriste du Grand-Palais. Les ateliers Prampolini, Balla et Depero rivalisent d'audace bruyante et d'invention créatrice.

Rien d'analogue en Grèce, en Espagne. Là, des peintures de M. Loukidès, ici une frise de Luis Masriera, des tapisseries mi-orientales de Thomas Aymat (groupe catalan) et de belles affiches. Les meilleures affiches viennent d'Italie, de Hollande, de Danemark et de Suisse, surtout de Suisse.

En Belgique, un grand billet de banque, bleu et or, de Constant Montald: La France et la Belgique élevant leurs enfants à la source de la Justice ; des oiseaux japonais de Mme Montald; une tapisserie, de style préraphaëlite exécutée par Mme Fernande Dubois — qui y consacra treize ans de labeur d'après Montald. Tout cela, bien décoratif. Bien décorative aussi, mais tout autrement vivante, la frise où Charles Counhaye, dans un clair oratoire, dispose une farandole, un « crâmignon » de saints et saintes belges, sous les rinceaux de vignes stylisées. Gudule, Waudru, Gertrude, Wivine font face à Bayon, Hubert, Eloi... Une rudesse de vieille gravure, de vieille image folklorique, leur confère un charme naïf sans rien leur enlever de cette rigueur toute contemporaine qui caractérise leur architecture anatomique et leur discrète gesticulation. Aux galeries de l'Esplanade, il y a l'intérieur de Hoste et Servranckx — on s'y promène comme dans un tableau de Fernand Léger pour nous inspirer les mêmes réflexions, la même confiance, que les ensembles futuristes du Grand-Palais. Nous marchons même, ici, sur un terrain plus ferme. La couleur et l'architecture se compénètrent ; il n'est plus besoin de tableau. Mais ne condamnons pas, au nom de ce « purisme » une tapisserie nacrée, botticellienne, exécutée par Braquenié et Cie d'après un carton de Rodolphe Strebelle.

Dans la section néerlandaise, une fresque assez plate de Van der Stok et une grande composition idéologique, *Verbi divini inspiratio*, curieuse de conception, pure de dessin, mais qui nous semble trop une estampe agrandie. En Suisse, bonne peinture de Blanchet, les *Vendanges*, et broderies de laine par Alice Bailly: un procédé pas très au point mais une extrême vivacité de tons, une saveur de fruit presque mûr, qui surprend et rafraîchit. Dans le pavillon du tourisme, un paysage de montagnes, non sans âpreté. Chez les Serbes-Croates-Slovènes, une *Danse de paysans*, plus construite que dynamique, au premier étage du pavillon.

Nous nous arrêterons davantage à la Pologne, d'abord pour dire le bien que nous pensons de la décoration murale exécutée, dans l'exquis et modeste atrium de Joseph Czajkowski, par Adalbert Jastrzebowski. Sur un fond noir, parmi des entrelacs géométrisés, motifs floraux empruntés, sans doute, au répertoire de l'art populaire, les écussons des villes polonaises attirent immanquablement le regard. C'est tout; c'est un chef-d'œuvre de style purement ornemental. Quelle leçon M. Jastrzebowski nous donne, leçon de tact, de compréhension, d'effacement devant l'architecture qui reste maîtresse du

lieu, seule organisatrice de l'espace! M^{me} Sophie Stryjenska, qui remplit d'amusants pantins, de scènes légendaires et de draperies éclatantes, six panneaux du salon d'honneur, se fait une tout autre idée du rôle actif de la peinture et de la tapisserie. (Marie Sliwinska a exécuté d'après une de ses compositions une tenture remarquable.) Elle exalte la couleur, multiplie la



PEINTURE MURALE, PAR Mme SOPHIE STRYJENSKA

(Pavillon polonais.)

figuration, brise les rythmes, mais respecte instinctivement la surface à couvrir, le cadre à remplir. Pour animées que soient ces œuvres, elles s'avèrent ordonnées selon des règles qu'une étude, assurément non superficielle, des fresques de la Renaissance (Mantegna, Gozzoli) permit sans doute à M^{me} Stryjenska de dégager aussi nettement, puis d'appliquer avec cette absolue maîtrise. Elle nous offre, en polonais, quelque chose d'assez analogue à ce qu'un Alexandre Jacovleff nous donne en russe. Le thème est folklorique; bien des inventions de détail le sont aussi. Dans quels trésors héréditaires, dans quels souvenirs de légende et d'imagerie la jeune Pologne

puise-t-elle les éléments constitutifs d'une originalité, d'un modernisme si bien en harmonie avec ce que nous savons de ses traditions? Pays de coloristes nés, où des artisans villageois créent ces admirables tapis pour lesquels nous abandonnerions volontiers bien des peintures. Pays d'avenir aussi, de perpétuel recommencement, de progrès sans inquiétude.

Après les tapis de Pologne, on ne peut guère regarder que les suédois et



Phot. Rep.

PEINTURE MURALE, PAR M^{me} SOPHIE STRYJENSKA (Pavillon polonais.)

les finlandais, plus délicats, plus confidentiels. Un vestibule, au pavillon de la Suède, et le plafond de la rotonde où les artistes et fabricants de Finlande — qui désirent garder l'anonymat — exposent les produits de leur art subtil et vaguement médiéval, sont décorés de cartes géographiques et statistiques, dont l'effet nous semble très heureux, mais qui possèdent malheureusement le défaut d'ètre peu lisibles. Au pavillon danois, mème idée première, réalisation toute différente, polychromie assez brutale, appel à l'imagination du spectateur. M. Mogens Lorentzen, auteur d'une décoration

qui recouvre complètement les parois de la grande salle du pavillon, a pris comme modèles les cartes du xvre siècle qui fournissaient, de façon naïve, un aperçu de l'histoire, du climat des pays, en indiquant approximativement le tracé des côtes et des frontières.

Dans un coin du Grand-Palais, au stand de la Société des Nations, M. J. Berlandina, appelant de tous ses vœux *La Paix par la S. D. N.*, fait se dresser dans un paysage chaotique un grand fantôme suppliant.

Terminons ici notre promenade. Avouons notre impuissance à conclure. Puisque après notre tour d'Europe, nous sommes en vue de Genève, ne pourrions nous comparer l'Exposition à quelque réunion plénière de la Ligue où ni l'Allemagne, ni les Etats-Unis ne sont représentés. Que fait-on dans une Assemblée? Des remarques, des vœux... puis on renvoie aux sessions ultérieures la solution des questions trop délicates, trop complexes ou mal posées. Nous avons fait des vœux et des remarques, exposé la situation. Nous ne pouvons élaborer le « protocole » de la peinture et de la tapisserie. Ces deux arts sont encore en pleine évolution. Pourquoi ? Songez à l'instabilité de notre architecture. Ici et là, pourtant, les efforts se coordonnent, les intentions se précisent et les problèmes vont s'élucidant. Laissons discuter les « experts »... et les artistes travailler.

PAUL FIERENS



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1925 (1re PARTIE)1

I. — ESTHÉTIQUE. — GÉNÉRALITÉS LÉGISLATION

- Armfield (M.). The syntax of art. London, Duckworth. In-8, fig. IV. Rhythmic Shape. 61 p., 6 s.
- Art studies: medieval, Renaissance and modern. Princeton, University Press. In-8, 133 p., 36 pl., 3 d. 50.

 (Department of fine arts, Harvard and Princeton

Universities.)

- Behne (A.). Die Uberfahrt am Schreckenstein. Eine Einführung indie Kunst. Berlin. Arbeiter.-Jugend Verlag, 1921. In-8, 87 p., 9 fig., 3 pl., 1m. 80.
- Beruete y Moret (A. de). Conferencias de arte. Prologo de M. B. Cossio. Introd. de D.-J. Moret. Madrid, Blass. In-4, 409 p., 219 fig.
- Dr Abraham Bredius, 1855-1925. Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen. In-4, 10 pl.

 (Album jubilaire.)
- Collingwood (R.-G.). Outlines of a philosophy of art. Oxford University Press. In-8, 104 p., 2 s. 6 d. (The World's manuals.)
- Dearmer (P.). Art and religion. London, Student christian movement. In-8, 87 p.,
- Delsa (E.). Initiation à l'œuvre d'art. Liège. H.Vaillant-Carmanne, 1924. In-8, 29 p., fig., 5 fr.
- Domenech Gallissa (R.). La critica de arte. Madrid, imp. Alcoy. In-8, 59 p. (Academia de San Fernando.)
- Dugas (L.). Les timides dans la littérature et l'art. Paris. F. Alcan. In-16, (Bibl. de philosophie contemporaine.)
- Estève (J.). L'art et la propriété. Paris, L. Tenin. In-8, 443 p.

- Frey (D.). La Virgine e la Sua immagine nell'arte. — Roma, Spithœver.. In-4, 14 p., 62 fig., 50 l.
- Fry (R.) The artist and psycho-analysis. London, Hogarth Press. In-8.
- KARPFEN (F.). Der Kitsch, Eine Studie über d. Entartung der Kunst. Hamburg. Weltbund-Verlag. Gr. 8, 112 p. 29 pl.

— Kunst, Erotik, Sittlichkeit. Essays. Wien, Thyrsos-Verlag. In-8, 69 p.

- Lalo (Ch.). Esthétique. Paris, Alcan. In-16, 107 p.
- Lützeler (H. M.). Formen der Kunsterkenntnis. Vorwort v. M. Scheler. Bonn, F. Cohen, 1924. In-8, VIII-259 p., 9 pl.
- MAGONIGLE (H. Van Burem). The nature, practice and history of art. London, Scribner's sons. In-8, 319 p., 51 pl., 10 s. 6 d.
- Mannucci (L.). Estetica. Piccolo manuale ad uso delle scuole... — Livorno, R. Giusti, 1924. In-16, 94 p.
- Moreck (C.), Das weibliche Schönheits-Ideal im Wandel der Zeiten. — München, F. Hanfstaengl. In-8, 295 p., 213 fig., 20 m.
- NATTER (Chr.). Künstlerische Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft. — Gotha, Fr. A. Perthes, 1924. In-8, vII-72 p., 15 pt., 38 fig.
- Neuhaus (E.). The appreciation of art. London, Ginn. In-8, 250 p., fig., 5 s.
- RICHER (Dr P.). Nouvelle anatomie artistique. T. IV. Le nu dans l'art. Egypte, Assyrie, Chaldée. Paris, Plon, In-8, IV-348 p., fig.

^{1.} On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort, en monnaie nationale, des ouvrages portant la date de 1925 (francs français, suisses et belges, marks-or, pesetas, couronnes, lires, livres sterling, dollars, florins, etc.)

- Ridolfi (C.). Le maraviglie dell'arte. Berlin, Grote. In-8, и-369 р.
- ROUVEYRE (E.). Analyse et compréhension des œuvres et objets d'art... Paris, E. Rey. In-8, T. 11, 104 p., 700 fig., 15 cartes.
- Schinz (A.). Dadaïsme. Poignée de documents (1916-21). Paris, Champion. In-8, 78 p., pl. (Smith Collège Studies, I.)
- Séailles (G.). L'origine et les destinées de l'art. — Paris, Alcan. In-16, 158 p., 9 fr.
- SMITH (Sir H.-L.). The economic laws of art production. Oxford University Press. In-8, 246 p., 6 s.
- Valéry (Paul). Eupalinos ou l'architecte, précédé de « L'âme et la danse. »— Paris, Nouvelle Revue française.In-16.
- Vantongerloo (G.). L'art et son avenir. Anvers, « De Sikkel, » 1924. In-8, 57 p., 7 fr. 50.
- YERBURY (F.-R.). The human form and its use in art. Introduction...by G. Montague Ellwood. London, Batsford, In-8, 47 p., 90 pl.

II. — HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE. — SITES D'ART

ALAZARD (J.). L'abbé Luigi Strozzi; correspondant artistique de Mazarin, de Colbert, de Louvois... — Paris, Champion. In-8, 162 p., 18 fr.

pion. In-8, 162 p., 18 fr. (B.bl. de l'Institut français de Florence, T. VIII.) (1º sèrie.)

- Album artistico del réal monasterio de las Huelgas de Burgos y Cartuza de Miraflores. — Madrid, Hauser y Menet, 1924. In-8, 11 p., 48 fig., 10 pes.
- Album général des ruines d'Angkor. Paris, Braun. In-4, 208 fig.
- ANDRAE (W.). Coloured ceramics from Ashur and earlier Assyrian wallpaintings.—London, Kegan Paul. In-4, 78 p., 48 fig., 36 pl., 41 l. 4 s. (Deutsche Orient-Gesellschaft.)
- 'ARMFIELD (M.). An artist in America. London, Methuen. In-8, 120 p., 24 pl., 15 s.
- AUBERT (M.). L'art religieux en Rhénanie.

 Paris, A. Picard. In-8, 414 p., fig., 20 fr.
- Baix (F.). Etude sur l'abbaye et principauté de Stavelot-Malmédy. Paris, Champion. In-8¹ partie. 220 p.
- BECCARINI (P). Roma. Milano, Anonima libraria italiana. In-8, 217 fig.
- Bégule (L.). Antiquités et richesses d'art du département du Rhône. Lyon,

- P. Masson. In-8, 170 fig., 50 pl.
- Bode (W. v.). Bertoldo und Lorenzo dei Medici... — Freiburg in B., Pontos-Verlag. In-4, 132 p. fig., 25 m.
- Bronner (C.). Odenwaldburgen... Ein kunstgeschichtl. Führer. — Gross-Umstadt, R. Zibulski, 1924. in-8, 73 p. 16 pl., 57 fig.
- Brown (H.-F.). Dalmatia, Painted by W. Tyndale. London, Black. in-8, 187 p., 24 pl., 7 s. 6 d.
- Buchner (E.), Feuchtmayr (K.) Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Augsburg, B. Filser, 1924. In-4, XI-322 p., 178 fig., 50 m. (Beitrage zur Geschichte der deutschen Kunst. I.)
- CAPART (J.). L'art égyptien. Bruxelles, Vromant. In-4. I. Etudes et Histoire. 325 p. — II. Choix de documents: t. I. Architecture. 50 p.,

200 pl.

et Verbrouck (M.). Thèbes: la gloire

- d'un grand passé.—Bruxelles, Vromant. In-4, 364 p., 257 fig., 150 fr. Cartallhac (E.). Notes sur Toulouse: guide
- du touriste et de l'archéologue. Toulouse, E. Privat. In-16, 208 p., 52 fig., plan. 7 fr. 50.
- Casella (G.). Bellinzona. Memoria storicodescrittiva. — Lugano, Sanvito, 1924. In-4, Iv-62 p., 25 pl. (Soc. ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche. Fsc. 13.)
- CHAMONARD (J.). Exploration archéologique de Délos. — Paris. E. de Boccard. In-4.

VIII (2). Le quartier du théâtre. 231 p., 138 fig. 100 fr.et album de 66 pl., 200 fr.

- Cohn (W.). Buddha in der Kunst des Ostens. Leipzig, Klinckhardt u. Biermann. In-4, viii-lxiv-253 p., 7 fig., 123 pI.
- COOMARASWAMY (A.). Les arts et métiers de l'Inde et Ceylan. — Bruxelles, Vromant, 1924. În-8, 200 p., 225 fig., 15 fr.
- CORDEY (Jean). Vaux-le-Vicomte. Paris. A. Morancé. In-4, xvi-260 p., 32 pl., 100 fr,
- COTTE (V.). Documents sur la préhistoire de Provence. 4° partie, sépultures. — Aix-en-Provence, A. Dragon. In-8, xvi-170 p.
- DARK (S.). London. Ill. by J. Pennell. London, Macmillan. In-8, 176 p., 54 pl., 25 s.
- Dauzat (A.). Paris et ses environs. Paris, Larousse. In-4, 600 fig., pl. et cartes. (Formera environ 30 fasc.)
- Dragendorff (H.), Krüger (E.). Das Grabmal von Igel. Trier, J. Lintz, 1924.

- In-fol., 105, p. 66 fig., 20 pl., 40 m. (Romische Grabmäler des Mosellandes, I.)
- Edmonds (P.). Peacocks and pagodas. London, Routledge In-8, 282 p., 45 fig., 12 s. 6 d.
- EISLER (M.). Das barocke Wien, Histor. Atlas... — Wien, Gerlach u. Wiedling., In-fol., 79 p., 36 fig., 230 pl., 200 m. (Arbe ten d. Kunsth stor. Instituts d. Univ. Wien. 33.)
- Endres (J.-A.). Beiträge zur Kunst-u. Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburgs. Hrsg. v. K. Reich. Regensburg. J. Habbel, 1924. In-4, xvi-219 p., pl., 5 m.
- FLICHE (A.). Aigues-Mortes et Saint-Gilles.

 Paris, H. Laurens. In-8, 112 p., 42 fig., plan.

 (Pettes monographies des grands édifices de la France.)
- Formigé (J.). Les monuments romains de la Provence. — Paris, Champion. In-8, 61 p., 12 pl., 10 fr
- Frichet (II.). Paris et ses merveilles. Paris, L. Guilmin. In-16, 230 p., 100 fig.
- Gradl (H.). Deutsche Landschaften. Hrsg. v. H. Uhde-Bernays. — Stuttgart, W. Hädecke, 1924. In-4, 35 p., 64 pl.,
- Grenier (A.). Le génie romain dans la religion, la littérature et l'art. — Paris, La Renaissance du Livre, In-8, 500 p. (L'évolution de l'humanité, XVII.)
- Gröber (K.). Unterfränkische Burgen.— Augsburg, B. Filser, 1924. In-4, 10 p., 104 pl. (Alte Kunst in Bayern, 4.)
- GSELL (S.). Atlas archéologique de l'Algérie. Paris, E. de Boccard. In-fol., 560 p., 50 cartes. 200 fr.
- Gsell (S.). et Joly (Ch.-A.). Khamissa, Mdaourouch, Announa. — Paris, E. de Boccard. 3 vol. gr. in-4, fig., 64 pl., 150 fr.
- HAARHAUS (J.-R.). Rom. Wanderungen durch die ewige Stadt und ihre Umgebung. Leipzig, Seemann. In -8, v-598 p., 480 fig., plan.
- Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam, Athenaion. In-4. 205. VITZTHUM-VOLBACH. Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien. H. 6, p. 193-240, fig., 2 pl., 3 m. 30. 206. DIEZ (E.). Die Kunst Indiens. H. 1. IV-18 p., fig., 2 pl., 3 m. 30.
- HASLUCK (F.-W.). Athos and its monasteries. London, Kegan Paul. In-8, 214 p., 32 pl., 12 s. 6 d.
- HAUPT (R.). Die Bau-u. Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein mit Einschluss benachbarter Gebiete und Landchaften. — Heide i. H., Heider Anzeiger, 1924. Gr. 8. Bd 5. XII-788-10 p.
- HAVELL (E. B.). The Himalayas in Indian

- art.— London, Murray. In-8, 92 p., 24 pl,
- HERZFELD (E.). Paikuli. Monument and inscription of the early history of the Sasanian Empire. Berlin, D. Reimer, 1924. 2 vol. in-fol., XIV-248 p. et VIII-228 pl.
- Hodgson (Mrs W.). The quest of the antique. London, Jenkins. In-8, 255 p., 64 pl.
- Holm (A.). Catania antica. Trad. G. Libertini. Catania, F. Guaitolini. In-8, vII-107 p., 23 fig., 13 pl., plan. 12 l. (Sicilia antiqua, collezione... diretta da G. M. Columba e G. Libertini.)
- HOURTICQ (L.). Histoire de l'art. Paris, Hachette. In-8, 125 fig. (Encyclopedie par l'image.)
- Huisman (G.). Pour comprendre les monuments de Paris. Paris, Hachette. In-16, 511 fig., 16 pl., 20 fr.
- Influences (The) of Indian art.... Introduction by F. H. Andrews. London, India Society. In-8, 151 p., 36 pl., 25 s.
- Innenraüme deutscher Vergangenheit ans Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bauernhäusern. Einl.: W. PINDER. — Königstein im Taunus, K. R. Langewiesche, 1924. In-4, 80 p., 76 fig. (Blaue Bücher.)
- IPPEL (A.). Pompeji. Leipzig, E. A. Seemann. In-8, 207 p., 190 fig., 6 pl., 7 m.
 (Berühmte Kunststätten, 68.)
- (Berunnte Kunststatten, 68.)
- JONESCU-LAMOTESCU (M.). Vechea arta románeascá. — Bucarest, Cultura nationala, 1924. In-4, 52 p., 68 pl., 16 m.
- KLEINCLAUSZ (A.). Lyon, des origines à nos jours: la formation de la cité. Lyon, P. Masson. In-4, XII-420 p., 33 pl. (52 fig.)
- KNAPP (F.). Die deutsche bildende Kunst bis zum Ausgang des 18 Jh. im Bilde. —Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, 13 p., 32 pl., 0 m. 80.
- KOETSCHAU (K.). Rheinisches Steinzeug.
 München, K.Wolff, 1924. In-4, 53 p.,
 73 pl.
- Kühnel (E.), Kunst des Orients. Wildpark-Potsdam, « Athenaion », 1924. In-4, 128 р., 172 fig., 5 pl. (Die sechs Bücher d. Kunst. В. 2.)
- Kümmel (K.). Gerster (M.). Die ewige Stadt. Ein römisches Bilderbuch. — Zürich-Stuttgart. Montana-Verlag. In-4, 71 p., 64 fig., 2 m.
- Kunst und Leben im Darmstadt von heute. Hg. v. Bürgermeister MÜLLER. — Darmstadt, L. C. Wittich. In-4, 314 p., fig., 7 m. 50.

Kunstdenkmäler (Die) von Bayern. Hrsg. v. F. Mader. - München, R. Oldenburg, 1924. In-4.

11. 1X, 149 p., 5 pl., 92 fig., carte. 11 m. 50.

Langer (K.). Deutsche Städtebilder alter Zeit. Zeichnungen deutscher Architekten u. Maler. - Breslau, P. Steinke, 1924. In-8, 64 p.

LAURENT (F.). Du village d'Auteuil au plus grand Paris. - Paris, Boivin. In-8, 240 p.

Le Braz (A.). La Bretagne. — Paris, H. Laurens. In-8, 256 p. 146 fig., carte.,

(Anthologies illustrées des provinces franca seso

— Quelques chapelles de la vieille
Bretagne. Bois de W. Van den Arend.
— Paris, A. Morancé. In-fol., 44 p., 6 pl., fig.

Le Coo (A.-V.). Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. — Berlin, D. Reimer. 1924. Gr. fol.

1. Atlas z. d. Wandmalereien, 29 p., 20 pl.

Ergebnissen d. Kgl. preuss. Turfan-Expedition. LEMOINE (II.). Manuel d'histoire de Paris. — Paris, A. Michel. In-8, 240 p., 20 pl.

Lentz (P.). Führer durch das Liebfrauenmünster Karls des Grossen. - Aachen, La Ruelle, 1924. In-8, 62 p., 7 pl.

Lugli (G.). La zona archeologica di Roma. — Roma, G. Bardi, 1924. In-8, 346 p., 80 fig.

MARMOTTAN (P.). Le style Empire : architecture et décoration. - Paris, F. Contet. In-fol.

III, 8 p., 10 pl.

MARTIN (A.). Weihnacht, Ein Kunstbuch f. religiöse Menschen. — Regensburg, J. Habbel, 1924. In-8, 148 p., fig.

MARTIN (H.). Le style Louis XIV, Le style Louis XV. - Paris, R. Ducher. In-8, 64 et 64 p., 60 et 45 fig. dont 18 et 6 pl.; chaque vol. 8 fr. (Grammaire des styles, 7-8.)

MATEJCEK (A.), WIRTH (Z.). Modern and contemporary czech art. - London, Routledge. In-8, 94 p., 203 pl., 21 sh.

MAUCLAIR (C.). L'art et le ciel vénitiens, aquarelles de P. Vignal. — Paris, J. Rey. In-4, 14 pl., 114 fig.

Mélanges offerts à M. G. Schlumberger. membre de l'Institut... - Paris. P, Geuthner. 2 vol. in-4, 609 p., 41 pl., fig., 200 fr.

MICHEL (André). Histoire de l'art. — Paris, A. Colin. In-8.

T. VII. 2° partie. L'art en Europe au XVIII° s. 44 p., 253 fl c., 6 pl.

454 p., 253 fl., 6 pl. (Collaborateurs: M11e J. Duportal, MM. R. Schneider, L. Réau, P. Vitry, comte P. Biver, H. Marcel, P. Paris, C. de Mandach. L. Deshairs, B. de Félice.)

NICKEL (W.). Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barockzeit. - Strasbourg, J. H. E. Heitz. 1924. In-4, vII-55 p., 14 pl. (34 fig.) (Studien z. dt. Kunstgeschichte, H. 225.)

NICOLINI (F.). L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel. - Napoli, R. Ricciardi. In-16, VIII-288 p., 16 pl., 18 l. (Bibl. napol. di stor.a, lettere ed arte, VII.)

Nolhac (P. de). Versailles inconnu: les petits cabinets du roi, les appartements de Mesdames et des maitresses. -Paris, L. Conard. In-8, 35 fig.

OJETTI (U.), DAMI (L.). Atlante di storia dell'arte italiana. - Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924. In-4.

-1. Dalle origini dell'arte cristiana alla fine del trecento, $450~\mathrm{p_{*}},~725~\mathrm{fig_{*}}$

PATER (W.). Il Rinascimento. Trad. A. de Rinaldis. — Napoli, R. Ricciardi. In-16, XVI-228 p., 12 l.

Pathe (M.) u. Pohl (II.). Sanssouci in Bild u. Wort. Text v. G. MACKETANZ. [in dt. engl. u, span. Sprache]. — Berlin, G. Feyl, 1924. In-4, 24 p.

Pauli (G.). Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. - Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 527 p., fig., 45 pl., 40 m.

(Propylæen-Kunstgeschichte, 14.)

Pays (Les) scandinaves; architecture et paysage. - Paris, A. Calavas. In-4, 272 fig.

Petit album des ruines d'Angkor. — Paris, Braun. In-4, 28 fig.

PITTOLA (U.). Historical and artistic guide to Pisa and its environs. — Pisa, Vallerini. In-16, 38 fig., carte. 10 l.

Poète (M.). Une vie de cité. Paris, de sa naissance à nos jours. — Paris, A. Picard. Gr. in-8, 520 p., 600 fig. (Album.)

Pour connaître Paris, coll. publ. p. L. Gosset. — Paris, Hachette. In-16, fig.;

chaque vol. 6 fr.

Chaque Vol. 6 If.

1. Poète (M.), Comment Paris s'est formé, —

2. FUNCK-BRENTANO (F.), L'He Saint-Louis et l'Arsenal. —3. LACOUR-GAYET (G.), Saint-Germain-des-Prés et la Coupole, —4. HUISMAN (G.)

De Saint-Martin-des-Champs aux Halles. —

5. HALLAYS (A.), Le Val-de-Grâce et Port-Royal.

—6. MONTORGUEL (G.), Le Vieux Montmartre.

REICHWEIN (A.). China and Europe. Intellectual and artistic contact, in the 18 th Century. Transl. by J. C. Powell. - London, Kegan Paul. In-8, 174 p., 26 pl., 12 sh. 6 d. (The History of Civilisation.)

Reinach (S.). Ephémérides d'Alésia: histoire, fouilles, controverses. - Paris, Leroux. In-8., 5 fr.

– Monuments nouveaux de l'art antique. — Paris, S. Kra. In-8.

I. 116 p., 100 fig., 10 fr.

RIESENHUBER (M.) Die kirchliche Barockkunst in Oesterreich. - Linz, « Christliche Kunstblätter ». 1924. In-8, vII-671 p.; 208 pl.

Robians de Saffran (Cte de). La vieille Touraine: Chinon. — Paris, Devambez. In-8, 82 fig.

Romanelli (P.). Leptis Magna. — Roma, Spithoever. In-4, 150 p., 150 pl., cartes, 125 L.

Rouchès (G.). L'école des Beaux-Arts. -Paris, A. Morancé. In-16, 112 p., 8 pl. (Monuments h storiques et musees de France.)

SCHLOBACH (W.), REHWOLDT (E.). Der Bodensee im Wandel der Jahreszeiten. -Lindau-Bodensee, J. Th. Stettner, 1924. In-8, IV-28 p., 9 pl.

SCHUBERT (O.). Historia del barroco en Espana. Trad. par M. H. Alcalde. - Santander, Aldus, 1924. In-4, 469 p., 292 fig., 50 pes.

SEGALEN, GILBERT DES VOISINS, LARTIGUE. Mission archéologique en Chine (1914 et 1917.) In-fol.

Atlas, T. I. La sculpture et les monuments funéraires (provinces du Chan-si et du Sseu-tch'ouan) 16 p., 60 pl.

SINTHERN (P.). Roma sacra. Ein Bilderzyklus. — Wien, Uvachrom-Union. In-4, 49-13 p., 10-152 pl., 60 m. (Die Welt in Farben, 1.)

SMISSAERT (H.). Les Pays-Bas au xxe s. — Genève, Boissonnas, 1924. In-8. IV-VIII-968 p., 500 fig.

STEINEN (K. v. d.). Die Marquesaner und ihre Kunst... — Berlin, D. Reimer. In-4. I, VIII-199 p., 215 fig., 2 cartes, 48 m.

Tormo v Monzó (E.). Espana y el arte napolitano (Siglos 15-18.) — Madrid, Universidad, 1924. ln-4, 31 p.

Venturi (A.). Grandi artisti italiani. -Bologna, N. Zanichelli. In-4, 104 pl.,

 Storia dell'arte italiana. — Milano. U. Hoepli, 1924. In-4. Vol. VIII. L'architettura del quattrocento. Parte 2 a. XXVIII-818 p., 741 fig. (Bibliot. Opere d'arte.)

VILLACAMPA (C.-G.). Grandezas de Guadalupe. Estudios sobre... las bellas artes del gran monasterio... Introd, de D. J. Cascales Munoz. — Madrid. C. Vallina, 1924. In-8, 489 p., 53 fig., 8 pes.

Vonderau (J.). Die Ausgrabungen am Dome zu Fulda in den Jahren 1919-24. - Fulda, Fuldaer Aktiendruckerei. 1924. In-4, 72 p., 6 plans, 8 pl., (24 fig.). (Veröffentlichung des Fuldaer Geschichts-

Watzinger (C.). Griechische Vasen in

Tübingen. Beschrieben. — Reutlingen, Gryphius, 1924. In-fol., 72 p., 51 pl., fig.

(Tübinger Forschungen zur Archæologie u. Kunstgeschichte, 2.)

Weese (A. et M.). L'ancienne Suisse. Villes, édifices et intérieurs. — Erlenbach-Zurich, E. Rentsch. In-4, XL-208 p., 369 fig.

WEYMANN (Ch.). Une ville d'Alsace au Moyen âge: Thann, légendes et histoire, - Paris, Berger-Levrault. In-4, 420 p...

Wilson (L.-M.). The Roman toga. — Baltimore, J. Hopkins. In-8, 132 p., 75 pl.,

(The Hopkins University Studies in archaeology. 1.)

Winckelmann (J.-J.). Werke. Hrsg v. Dr A. Dorner. — Hannover, A. Sponholtz, 1924. In-8, 343 p.

WITH (C.). Bildwerke Ost-und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan... — Basel, B. Schwabe, 1924. In-4, IV-76 p., 112 pl.

Wolf (G.-J.), Wolter (F.). Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstler-chroniken... — München, F. Bruckmann. In-4, 228 p., fig.

Wolff (Paul). Alt-Frankfurt. Text v. F. Lübbecke. — Frankfurt a M. Englert u. Schlosser, 1924. In-4.

N. F. 87 p., 10 pl.

Wulzinger (K.). Byzantinische Baudenkmäler zu Konstantinopel... — Hannover, H. Lafaire. In-4, IX-116 p., 22 m, (Mittelmeer-Lander u. Orient, 1.)

Xanthoudides (S.). The vaulted tombs of Mesará... Translated by J. P. Droop. Preface by sir A. Evans. — Liverpool, University Press. In-4, 142 p., 62 pl., carte.

III. — ARCHITECTURE ART DES JARDINS

Ahlberg (H.). Swedish architecture of the 20 th century. Preface by F. R. YERBU-RY. — London, Benn. In-4, 41 p., 152 pl., 4 l. 14 s, 6 d.

Bauhandwerk (Das). Hrsg. V. C. Zetzsche u. G. Steinmetz. — Leipzig, Baumgartner, 1924. In-4; le fasc., 7 m. L. 8 p., 30 pl.

Beaucamp (F.). La Flandre et l'Artois. Architecture civile des xve, xvie, xviie siècles. Les constructions en briques.— Paris, F. Contet. In-fol., 12 p., 70 pl.

Bellido (L.). La insinceridad constructiva como causa de la decadencia de la arquitectura. - Madrid, Mateu. In-4,

(Academia de San Fernando.)

- BERCHENBREITER (H.). Bürgerliche Wohnhausbauten der Barockzeit in Unterfranken. - Wien, Gerlach u. Wiedling. In-4, vi-77 p. 40 fig., 14 pl., 6 m.
- BOEHN (M. V.). Die Wartburg. Mit... Bildern V. M. Pathe. - Berlin, Feyl, 1921. In-4, 34 p.
- Boll (W.). Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom. — München, G. Müller, In-4, XII-164 p., pl.
- Champly (R.). Ma maison à bon marché. Paris, Desforges, Girardot et Cie. In-8. 267 p., 262 fig.
- CHENESSEAU (G.). Monographie de la cathédrale d'Orléans, - Orléans, R. Houzé In-12, 144 p,, pl., fig. et plans, 6 fr.
- CLOQUET (L.). Les cathédrales et basiliques latines, byzantines et romanes du monde catholique. — Rome, Desclée. In-fol., 400 p., 320 fig., 45 l.
 - Les cathédrales gothiques du monde catholique. Rome, Desclée. In-fol., 45 l.
- Dami (L.). Il giardino italiano. Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924. In-fol., 62 p., 351 pl.
- Espouv (H. d'). Fragments d'architecture de la Renaissance. — Paris, Massin. (2° série, 80 pl.)
- FERRARI (G.). L'architettura rusticana nell'arte italiana. Dalle capanne alla casa medievale. — Milano, U. Hoepli. In-4, 322 p., 250 pl., 160 l.
- Frey (D.). Architettura della Rinascenza da Brunelleschi a Michelangelo. Roma, Spithoever, 1924. In-4, 32 p., 160 pl., 70 l.
- Fries (II. de). Der Münsterplatz in Ulm und seine zukünftige Gestaltung... — Berlin, O. Stollberg. In-4, 43 p., fig., (Bausteine, 1.).
- FRITZE (E.). Die Stadtkirche in Meiningen. - Meiningen, Marbach, 1924. In-8. 96 p., 14 fig., 2 pl., plan. (Neue Beitræge zur Geschichte dt. Altertums.
 - H. 31.).
- Gehrig (O.). Die bürgerliche Baukunst Wismars. — Rostock, C. Hinstorff. In-8, 28 p., fig., 14 pl., 2 m. (Mecklenb. Bilderhefte, 3.)
- Giesau (H.). Der Dom zu Magdeburg. -Burg, A. Hopfer. In-8, 97 p., 92 fig., (Deutsche Bauten, I.)
- GINHART (K.). Die Kaisergruft bei den PP. Capuzinern in Wien. - Wien, Logos-Verlag. In-4, 127 p., 87 fig., plan, 7 m. 50.
- (Esterreichs Kunstdenkmæler, 3.) GOODWIN (P.), MILLIKEN (H.-O.). French

- provincial architecture. Recueil d'habitations urbaines et rustiques des xvie, xvIIIe, xvIIIIe siècles. -- Paris, F. Contet. In-4, 24 p., 134 pl.
- Gusman (P.). La décoration murale à Pompéï. Documents d'architecture. Paris, A. Morancé. In-4, 16 p., 32 pl.
- Hege (W.). Der Naumburger Dom und seine Bildwerke... beschrieben v. W. PINDER. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-4, vi-52 p., 18 fig., 87 pl., 28 m.
- HEGEMANN (W.). Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst. - Berlin, E. Wasmuth. In-fol.. 150 p., 550 fig. (Der Städtebau, Bd. 1.)
- HESSE (R.). Das farbige Strassenbild. Eine Sammlung von Entwürfen für Fassaden... - Leipzig, Jüstel und Göttel. In-4, v p., 24 pl., 25 m.
- HUMANN (G.). Karolingisch frühromanische Baukunst in Essen. - Aachen, Creutzer, 1924. In-8, 54 p., 30 fig. 2 m. 50.
- Inventory (An) of the historical monuments in London, — London, H. M.
 - Stationery Office. In-8, pl.
 1. Westminster Abbey. 112 p., 220 pl., 21 s.
 (Royal Commiss on of h storical monuments. England.)
- KARLINGER (H.). Uber romanische Kirchenbauten. - München, G. Hirth, 1924. In-4, 11 p., 24 pl.

 (Hirths Bilderhefte zu Kunst u. Kunstgewerbe.
- Kraft et Ransonnette. Maisons et hôtels construits à Paris et aux environs. Epoque Directoire et Premier Empire. – Paris, A. Guérinet. In-4, 72 pl.
- Lambert (A.). Les fontaines anciennes de Berne. Préface de G. de REYNOLD. Notice historique de H. BERCHTOLD DE Fischer. — Bern-Bümpliz, Benteli, 1921. In-4, 35 p., fig., 20 pl. (Les fontaines anciennes suisses, III).
- LANCHESTER (H.-V.). The art of town planning. - London, Chapman and Hall. In-8, 244 p., 78 pl., 21 s. (Universal art series.)
- LECLERC (F.-L.) et GUILLEMOT-SAINT-VINE-BAULT. Album d'habitations à bon marché construites de 1920 à 1924. — Paris, La Construction moderne. In-fol., 65 pl.
- LEHMANN (G.). Die Einrichtung der bürgerlichen Wohnung. - München, Callwey, 1924. In-8, 71 p.
- LEQUERTIER (R,). L'installation du jardin. - Paris, Garnier. In-16, 196 p., 90 fig. (Bibl. d'utilité pratique.)
- LEROUX-CESBRON (C.). Le palais de l'Elysée, chronique d'un palais national. -Paris, Perrin. In-8, fig., 12 fr.
- MARCEL (Alex.). Orientalisme et architecture contemporaine. — Paris, A. Morancé. In-fol., 24 p., 40 pl., 600 fr.

Martin (Camille). Cité-jardin de l'avenue d'Aïre. — Genève, impr. Rotogravure, 1924. In-8, IV-74 p., fig.

MIGLIORE (D.-M.). La chiesa ed il convento di S. Maria delle Grazie in Montevago. - Catania, V. Giannotta. In-16, 18 p., fig., 1 l. 25.

Péan (P.). Jardins de France. Préface du Dr Carvallo. - Paris, A. Vincent. 2 vol. in-fol., 132 pl.

Pellegrini (A.). Una casa in citta, un casino in campagna. — Milano, Anon. libraria italiana, 1924. In-8, 154 fig.

Phleps (H.). Raum und Form in der Architektur. — Berlin, G. Stilke. In-8. 1. Der Raum, 50 p., 15 fig.

Ponten (J.). Architektur, die nicht gebaut wurde. Mit am Werke: H. Rosemann, H. Schmelz. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 2 vol. in-4, 167 et 209 p., pl., 26 m.

Pradel de Lamaze (M.). L'hôtel de la Marine : le monument et l'histoire. -Paris, Plon. In-8, fig.

PUYVELDE (L. van). Handwoordenboek voor de bouwkunst en de oudheikunde. S'Gravenhage, M. Nijhoff, 1924. In-8, 154 p., fig., 20 fr.

Quenedey (Ct. R.). La Normandie. Architecture civile des xvio, xviio, xviiio siècles; les constructions de bois. — Paris, F. Contet. In-4, 150 pl.

RAVE (P.-O.) Tempel Italiens. — Marburg, Kunstgesch. Seminar der Universität. 1924. In-4, 8 p., 60 pl.

RAYMOND (J.). L'urbanisme à la portée de tous. — Paris, Dunod. In-8, vt-200 p., 79 fig.

REVERE (G.), ROSSI (C.). I materiali da costruzione in cemento armato. Milano, U. Hoepli. In-16, vIII-237 p., 180 fig., 7 pl., 14 l. (Manuali Hoepli.)

RICCI (C.). Il tempio Malatestiano. — Milano, Bestetti e Tuminelli. In-4, 650 p., 670 fig., 500 l.

RIEHL (H.). Baukunst in Oesterreich. Eine Stilkunde... — Wien, Oesterreich. Schulbucherverlag, 1924. In-8., 90000 c. I. Das Mittelalter, 216 p., 38 pl., 75 fig.

RIVOALEN. Motifs détaillés d'architecture. Paris, Libr. encyclopédique de la construction. 2 vol. in-fol., 52 et 48 pl.

ROBERTSON (H.). The principles of architectural composition. Forward by R. Atkinson. — London, the architectural Press. In-8, 161 p., 10 s. 6 d.

SAINT-SAUVEUR (H.). Architecture et décors des jardins. Introd. de H. CLOUZOT. -Paris, Massin. In-4, 36 pl.

Salmi (M.). La Certosa di Pavia. — Mi-

lano, Treves. In-16, 60 fig., plan., 7 l. (Il flore dei musei e monumenti d'Italia, coll. dir. da E. Modigliani.)

Salon (Le) d'architecture, 1925. — Paris, Ch. Massin. In-8, 71 p., pl., 15 fr.

SARRE (F.). Ardabil. Grabmoschee des Schech Safi. Denkmäler pers. Baukunst. — Berlin, E. Wasmuth, 1924. In-fol. Tl. 2 (Unter Mitwirkung v. B. SCHULZ). VIII-

28 p., 21 fig., carte, 50 m.

Schultze-Naumburg (P.). Der Bau des Wohnhauses. — München, Callwey, 1924. In-8.

II. VII-261 p., fig., pl.

Classement par artistes

SCOTT-MONCRIEFF (W.-W.). John Francis Bentley. — London, Benn. In-8, 28 p., 35 pl., 10 s. 6 d. (Masters of Architecture.)

Doring (O.). Bodo Ebhardt, ein deutscher Baumeister.—Berlin-Grünewald. Burgverlag. In-4, 184 p., 275 fig., 7 pl., 30 m.

Lukomski (G.-K.). Andrea Palladio. Aus d. Russ. übertr. v. E. Luther. — München. Allg. Verlagsanstalt, 1924. In-8, 30 p., 40 pl. (Schriften u., Abhundlungen zur Kunst-u. Kulturgeschichte. f.)

Doering (O.). Zwei Münchener Baukünstler. Gabriel v. Seidl. Georg. v. Hauberrisser. — München, Allg. Verein. f. christl. Kunst., 1924. In-4, 32-28 p., 58-47 fig. (Die Kunst dem Volke, 51-52.)

THIERSCH (H.). Friedrich von Thiersch, der Architekt, 1852-1921. — München, H. Brückmann. In-4, 330 p., fig.. 24 m.

Umbdenstock (G.). Recueil de compositions architecturales. — Paris, Massin. In-4, 60 pl., 75 fr.

First (The) volume of the **Wren** Society: St Pauls cathedral, Original Wren drawings from the coll. at All Souls' College, Oxford. In-fol., 16 p., 30 pl., 5 l. 5 s.

IV. — SCULPTURE

Bildhauerei (Die). Neue Abbildungen von ausgeführten Arbeiten. — Berlin, Verlagsanstalt d. dt. Holzarbeiter-Verbandes, 1924. In-4, H. 3, 32 p., fig.

Bleibaum (F.). Bildschnitzerfamilien der hannoverschen und hildesheimschen Barock. — Strasbourg, J.-H.-E. Heitz, 1924. In-4, VII-390 p., 45 pl., 32 fig. (Studien z. dt. Kunstgeschichte, H. 227.)

Brinckmann (A.-E.). Barock-Bozzetti. Deutsch.-engl. Ausg. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924. (2. Italien'sche Bildhauer, Italian sculptors, Tl 2, 127 p., 60 pl., 37 fig.)

CHASE (G.-M.), POST (C.-R.). A history of sculpture. — London, Harper. In-8, 582 p.

(Harper's fine art ser'es.)

GOLDSCHMIDT (Ad.). Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg... - Berlin, B. Cassirer, 1924. In-fol., 47 p., 117 pl.,

Dass nacher d. dt. Kanst. Sekt. 2. Plast'k.)

Höhx (II.). Nürnberger Renaissance-plastik. — Nürnberg, J.-L. Schrag, 1924. In-4, 190 p., 157 fig., 11 m.

HUEBNER (F.-M.). Niederländische Plastik der Gegenwart. - Dresden, C. Reissner, 1924. In-8, 56 p., 48 pl. (Religioese Kunst.)

KARLINGER (H.) Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1050-1260. — Augsburg, B. Filser, 1924. In-4, VIII-150 p., 182 p. de fig., 1 pl., 44 m. (Deukmaeler deutscher Kunst.)

Mädchen (Die) von Tanagra, Griechische Terrakotten u. Verse. — Leipzig, Seemann. In-8, 36 fig., 30 pl.

Panofsky (E.). Die deutsche Plastik des 11 bis 13. Jhdt. - München, K. Wolff, 1924. In-4,x-183-10 p., 137 pl.

PINDER (W.). Die deutsche Plastik des 14 Jh. — München, K. Wolff. In-4, 86 p., 104 pl., 40 m.

()eatsche Plast k, 3.)

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mitttelalter bis zum Ende der Renaissance. — Wildpark-Potsdam, « Athenaion », 1924. In-4

Tl. 1. VHI-212 p., fig., 13 pl. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

RAPIN (H.). La sculpture décorative moderne. - Paris, Ch. Moreau. In- fol., 32 pl., 90 fr.

Roussel (J.). La sculpture de la Renaissance (moulages de sculptures... du Trocadéro). — Paris, A. Guérinet. In-4, 52 pl.

 La sculpture des xviie et xviiie s. (moulages des sculptures... du Trocadéro). — Paris, A. Guérinet. In-4, 48 pl.

SALMONY (A.). La sculpture au Siam. -Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 96 p., 70 pl., 200 fr.

SCHMIDT (O.). Barock-Plastik. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt, 1924. In-8, 63 p., 96 pl., (117 fig.)

Tch'ou Tö-yı. Bronzes antiques de la Chine appartenant à C.-T. Lao et Cie. Préface de P. Pelliot. — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 72 p., 40 pl.

WIMMER (F.), KLEBEL (E.), Das Grabmal Friedrichs des Dritten im Wiener Stephansdom. — Wien, Logos-Verlag. In-4, 38-2 p., 5 fig., 64 pl., 9 m. (Oesterreicus-Kunstdenkmaeler, 1.)

Classement par artistes

LINDBLOM (Andreas). Jacques-Philippe Bouchardon... och de franska bildhuggarna vid Stockholms slott under rokokotiden. - Uppsala, Almqvist och Wicksell, 1924. In-4, 191 p., 85 fig.

Fosca (Fr.). E.-A. Bourdelle. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., 33 fig., 3 fr. 75.

(Les sculpten's frança's nouveaux, 3.)

Denis (M.). Aristide Maillol. — Paris, G. Crès. In-4, 70 fig., 45 fr. (Les cahiers d'anjourd ha..)

KUHN (A.). Aristide Maillol. Landschaft, Werke, Gespräche. - Leipzig, Seemann. In-4, 24 p., 45 pl.

Kreitmaier (J.). Michelangelo. — München, Allg. Vereinigung f, christl. Kunst. In-4, 64 p., 80 fig. (Die Kunst dem Volke, 55-56.)

HEKLER (A.). Die Kunst des Phidias. -Stuttgart, J. Hoffmann, 1924. In-4, 151 p., 54 fig.

Kambo (S.). Enrico Tadolini scultore. — Milano, Anon. libraria italiana, 1924. In-8, 36 p., 25 fig., 36 pl.

V. — DESSIN. — PEINTURE

Brockmann (H.). Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister v. St. Severin u. der Meister der Ursulalegende. Bonn, K. Schræder, 1924. In-8, 324 p., 93 pl. (99 fig.) (Forschungen z. Kunstgesch chte Westeuropas,

Bd 6.)

Buisman (H.). Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule mit Einchluss einiger flämischer Blätter. - Leipzig, B. Tauchnitz, 1921. Gr. fol., 9 p., 40 pl., 120 m.

Carco (F.). Le nu dans la peinture moderne, 1863-1920. — Paris, G. Crès. In-8, 176 p., 31 pl., 30 fr.

Cohen (W.). Hundert Jahre rheinischer Malerei. — Bonn, F. Cohen, 1924. In-4, 23-80 p., 80 pl. (Kunstbücher deutscher Landschaften.)

Destrée (J.), Bautier (P.). Les Heures dites da Costa. — Bruxelles, Monnom.

In-8, 27 p., 32 pl.

Dorbec (P.). L'art du paysage en France... de la fin du xviiie siècle à la fin du Second Empire. — Paris, H. Laurens. In-8, 208 p., 32 pl., 25 fr.

Friedländer (M. J.). Die altniederländische Malerei. — Berlin, P. Cassirer, 1924.

In-4.

H. R. van der Weyden u. der Melster von Flemalle. 452 p., 79 pl., 3 p. Ganz (P.). Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. - Zurich, Berichthaus, 1924. In-4, IV-XXIV-175 p., fig., 120 pl.

Garnelo (J.). Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria.). — Madrid, Hauser y Menet. In-4, 11 p., 5 pl.

Goffin (Arnold). L'art religieux en Belgique. La peinture, des origines à la fin du xvm^e siècle. — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 180 p., 112 pl.

GROSCLAUDE (A.). Méthode pratique d'aquarelle appliquée au paysage. — Paris, S. Bornemann. In-8, 64 p., 13 fig., 3 pl., 7 fr. 50.

Guerlin (H.). L'art enseigné par les maîtres: la technique (peinture). -Paris, H. Laurens. In-8, 188 p., 8 pl.

Gull (E.). La perspective exposée d'après la méthode intuitive... — Lausanne, « La Concorde », 1924. In-8, 82 p., 98 fig.

HIND (C.-L.). Landscape painting from Giotto to the present day. — London, Chapman and Hall. In-8. H. From Constable to the present day, 360 p., 108 pl. (Universal art series.)

LAVER (J.). Portraits in oil and vinegar. – London, Castle. In-8, 122 p., 20 pl., 10 s. 6 d.

Peintres angla's contemporains.]

Leitschuh (F.-F.). Die Schweizer Landschaft in der deutschen Malerei. -Leipzig, H. Hæssel, 1924. In-8, 87 p., 64 pl., 6 m.

(Die Schweiz im deutschen Gelstesleben, Bl. 3.) Lucas (E.-V.). A wanderer among pictures. — London, Methuen. In-8, 214 p., 72 pl., 8 s. 6 d.

Meisterwerke der Basler Kunstsammlung. — Basel, Frobenius-Gesellschaft, 1924. In-4. I, XV-XVI Jhrh. IV-IV p., 16 pl.

PAYER-THURN (R.). Chinesische Miniaturen. - Wien, Thyrsos-Verlag. 1924.

In-fol., pl. Folge I. IV p., 12 pl. (Veroff, aus d. Schaetzen des ...chem. Kalsers von Œesterreich.)

Recueil de 246 pochoirs et aquarelles japonais (coll. A. Genaille). — Paris, A. Guérinet. In-4, 28 pl.

Recueil de 470 animaux et oiseaux d'après nature. — Paris, A. Guérinet. Ín-4, 28 pl.

RIDOLFI (C.). Le maraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Hrgs. v. D. v. HA-DELN. — Berlin, G. Grote, 1924. In-8. II. VII-369 р.

Soulter (G.) Les influences orientales dans la peinture toscane. — Paris, H. Laurens. In-4, 450 p., 132 dess., 48 pl., 80 fr.

STOKES (A.). Landscape painting. — London, Seeley. In-8, 256 p., 32 pl., 15 sh.

Thellesme (J. de). Pour le dessinateur. — Paris, Dunod. In-16, viii-192 p., 170 fig.

Wendel (Fr.). Der Sozialismus in der Karikatur, Von Marx bid Macdonald, ein Stück Kulturgeschichte. — Berlin. Dietz, 1924. Gr.-8, 182 p., 175 fig., 11 pl.

Classement par artistes

ALLARD (R.). Yves Alix. - Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p. 26 fig., portr., 3fr. 75. (Les peintres français nouveaux, 20.)

Nasse (H.). Fra Giovanni **Angelico** da Fiesole. — München, Allg. Verlagsan-

stalt. In-4, 55 p., 16 pl., 8 m.

Quinche-Anker (M.). Le peintre Albert Anker (1831-1910) d'après sa correspondance. - Berne, Staempfli, 1924. In-8, 1v-209 p., fig., 2 pl.

Levinson (A.). Bakst. L'œuvre du maître. — Paris, H. Reynaud. In-4, 56 fig.,

68 pl.

Schrey (R.). Fritz Boeh'e. Leben u. Schaffen eines deutschen Kunstlers. — Frankfurt a. M., Klimsch. In-4, 39 p., 84 fig., 69 pl., 30 m.

Dubuisson (A). Richard Parkes **Boning-**ton, his life and work. Transl. by C.-É. Hughes. — London, Lane. In-4, 216 p., 63 pl., 3 l. 3 s.

Roger-Marx (Cl.). Pierre Bonnard. -Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 61 p., 26 fig., 3 fr. 75. (Les peintres français nouveaux, 19.)

FURST (H.), The decorative art of Frank Brangwyn. — London, Lane. In-1, 231 p., 33 pl., 3 l. 3 s.

Hausenstein (W.). Das Werk des V. Carpaccio. - Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, viii-164 p., 41 fig., 77 pl.,

Peyre (R.). Les Carrache. — Paris, H. Laurens. In-8, 128 p., 24 pl., 6 fr. (Les grands artistes.)

Meunter (Mme St.). Philippe de Champaigne. — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig. (Maitres anciens et modernes, 11.)

Lucas (E.-V.). Chardin and Vigée-Lebrun. - London, Methuen. In-8, 13 p., 13 pl., 5 s. (Little books on great masters.)

Lucas (E.-V.). John Constable the painter. - London, Halton and Truscott Smith. In-4, 78 p., 64 pl., 2 l. 2 s.

Geffroy (G.). Corot. - Paris, Nilsson. In-12, 24 fig. (Maitres anciens et modernes, 5.)

Corot (C.). Briefe aus Italien... Zsgest.

u. übertr. v. H. Graber. - Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8, 94 p.

LAFARGUE (M.). Corot. — Paris, Rieder. In-8, 140 p., 40 fig., 12 fr. (Maitres de l'art moderne.)

Wolf (G.-J.). Lucas Cranach. — München, Delphin-Verlag, 1924. In-8, 23 p., 34 fig. (Kleine Delphin-Kunstbücher, 28.)

OSTINI (F. v.). Der Maler Edward Cucuel. - Wien, Amalthea-Verlag, 1924. In-4, 44 p., 89 fig., 15 m.

Sadleir (M.). Daumier, the man and the artist. — London, Halton and Truscott Smith, In-1, 39 p., 92 pl., 3 l. 3 s.

Wolfradt (W.) Otto **Dix.** — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8, 15 p., pl., 2 m. (Junge Kunst, 41.)

GAUTHIER (M.). A. Dürer. — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Maitres anciens et modernes, 6.)

Luzzato (G.-L.). Albrecht Dürer. -Roma, A.-F. Formiggini. In-16, 67 p., portr. 3 l. 50. (Profili, 72.)

Dürer-Album. Einführung v. Th. WEDE-POHL. - Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m. (Werke alter Meister, 1.)

Van **Dyck**-Album. Einführung v. Th. Wedepohl. — Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m. (Werke alter Meister, 2.)

Jacob Epstein. - London, E. Benn. In-8. 32 p.. 36 pl., 8 s. 6 d. (Contemporary British artists.)

Dvorak (M.). Das Rätsel der Kunst der Brüder Van **Eyck.** — München, R. Piper,. In-8, xxvi-275 p., 12 m.

Wolfradt (W.). Lyonel Feininger. -Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8, 15 p., fig., 2 m. (Junge Kunst. 47.)

Feuerbach (A.). Ein Vermächtnis. Hrsg. v. s. Mutter Henriette Feuerbach. Einf. : W. Weigand. — Berlin, Propyläen-Verlag, 1924. In-8, 194 p. (Das kleine Propylaen-Buch,).

Vaucaire (M.-G.). Foujita. — Paris. G. Crès. In-16, 32 fig., 6 fr.

MEYER (C.-Th.), Otto Gampert, Maler u. Radierer, 1842-1924. — Zurich, Zürcher Kunstgesellschaft. In-4, IV-26 p., 8 pl.

REV (R.). Gauguin. Translated by F.-C. de Sumichrast. - London, Lane. In-8, 63 p., 40 pl.

STERNHEIM (C.). Gauguin und Van Gogh. – Berlin, « Die Schmiede », 1921. In-8. 72 p., 3 m. 50.

Colin (P.). Van Gogh. — Paris, F. Rieder.

In-8, 61 p., 40 pl., 12 fr. (Maitres de l'art moderne.)

Mayer (A.-L.). Francisco de Gova. Translated by R. West. — London, Dent. In-4, 241 p., 261 pl.

Goya (F. de). Coleccion de 449 reproducciones de cuadros... precedidos de un epistolario... y de las noticias... publicadas por D. F. Zapater y Gomez en 1860. — Madrid, S. Calleja, 1924. In-4, 481 p., 50 pes.

Greco (El). Homenaje de recordacion y tributo de loa bajo la direccion... de M. R. Blanco Belmonte. - Madrid, R. Gans. 1924. In-4, 85 p., pl.

Günther (R.). Das Martyrium des Einsiedlers von Mainz. Ein verlorenes Gemälde G**rünewalds**. — Mainz, M. Grünewald-Verlag. In-8, 79 p., 4 pl., 3 m. 60.

(Das neue Münster,)

Rosny (J.-H.) jeune. Franz Hals. - Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Martres anc.ens et modernes, 2.)

Franz Hals-Album. Einführung v. Th. Webepohl. — Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m. (Werke alter Me'ster, 3.)

Reifenberg (B.) Karl Hofer. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. În-8, 15 p., fig., 2 m. (Junge Kunst. 18.)

Noguchi (Y.) Hokusai. — Utamaro. — London, Elkin Mathews. In-4, 38 et 35 p., 22 et 23 pl.; chaque vol., 1 l. 1 s.

Holbein (II.) le jeune. Zeichnungen. Ausgewählt v. C. Glaser. — Basel, B. Schwabe, 1924. In-4, IV-37 p., fig..

RUMANN (A.). Hans Holbein, der Maler deutscher Renaissance. — München, Delphin-Verlag. 1924. In-8, 22 p., 41 fig. (Kleine Delphin-Kunstbücher. Bd. 29.)

FRÖHLICH-BUM (L.). Ingres: sein Leben u. s. Stil. - Wien, Manz, 1924. In-4, vII-62 p., fig., 80 pl.

Manners (Lady V.), Williamson (G.-C.). Angelica Kaufmann... — London, Lane. In-4, 268 p., 79 pl., 3 l. 3 s.

Heilborn (A.). Die Zeichner des Volks. Käthe **Kollwitz**, Heinrich **Zille**. — Berlin-Zehlendorf, Rembrandt-Verlag, 1924. In-4, 108 p., fig., 5 pl.

SCHMIDT (P.-F.). Alfred Kubin. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. În-8, 16 p., fig., 2 m. (Junge Kunst, 11.)

Uzanne (O.). Pietro Longhi. — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig. (Maîtres anciens et modernes, 6.)

FRIEDLAENDER (M.-J.). Lucas van Leyden. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.

In-4, VII-44 p., 24 m. (Meister der Graphik, 13.)

Blanche (J.-E.). **Manet.** — Paris, Rieder. In-8, 144 p., pl., 12 fr. (Maitres de l'act moderne.)

BILLIET (J.) Frans Masereel.—Paris, Les Ecrivains réunis. In-16, 64 p., 30 fig., 7 fr. 50. (Les artistes contemporains.)

Basler (A.). Henri **Matisse.** — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8, 16 p., pl., 2 m. (Junge Kunst, 46.)

Vioux (M.). **Memling.** — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig. (Maîtres anciens et modernes, 9.)

Michelangelo. Zeichnungen, Hrsg. v. A. E. Brinckmann. — München, R. Piper. In-4, viii-68 p., 106 pl., 16 m.

Lucas (E. V.). **Michael Angelo.** — London, Methuen. In-8, 11 p., 13 pl., 5 s. (Little books on great masters.)

Röttger (B.-H.). Der Maler Hans **Mielich**.
— München, II. Schmidt. In-4, 159 p., 89 fig., 12 m.

Fourreau (A.). Berthe **Morisot.** — Paris, F. Rieder, In-8, 140 p., 40 pl., 12 fr. (Maitres de l'art moderne.)

Bernard (Ch.). L'album Jacques Ochs. — Liège, V. Bourguignon. In-4. 40 pl., 200 fr.

Schwidt (P.-F.). Die Lukasbrüder. Der Overbeck sche Kreis u.s. Erneuerung der religiösen Malerei. — Berlin, Furche-Kunstverlag. In-8, 21 p., 23 pl.. 3 m. 80. (Schopfung, 3.)

RAEBER (W.).-A., H. Pellegrini.— Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8. 15 p., fig., 2 m. (Junge Kunst, 48.)

MIROT (L.). Roger de **Piles**, peintre, amateur, critique... (1635-1709). Avantpropos de L. Dimier. — Paris, J. Schemit. In-8, 108 p., 5 pl., 30 fr.

Guiffrey (Jean), L'œuvre de P.-P. **Pru-**d'hon. — Paris, A. Colin. In-8,
xxi-546 p., 32 pl., 50 fr.
(Societé de l'histoire de l'art français).

BROTCHIE (T.-C.-F.) Henry Raeburn, 1756-1823. — London, Cassell. In-8, 102 p., 8 pl. (Gems of art.)

Baver (F.-J.). Raffael. — München, Allg, Verein. f. christl. Kunst, 1924. In-4, 61 p. (b.e Kunst dem Volke, 53-51.)

Brieger (L.). Raphael. Die Vollendung der Renaissance. — München, Delphin-Verlag. In-8, 22 p., 29 fig., 1 m. (Kleine Delphin-Kunstbücher, 30.)

Raphaël, Zeichnungen. Hg. v. O. FISCHEL.

— Berlin G. Grote, 1924. In-fol.

V, p. 223-270, 11 pl., 100 m.

Raffael-Album. Einf. v. Th. Wedepohl.

—Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m.

(Werke alter Meister, L.)

Zahn (L.). Raffael von Urbino. — München, Allg. Verlagsanstalt, 1924. In-4, 79 p., 20 pl. (Die grossen Melster, 9.)

Roger-Marx (Cl.). Odilon **Redon**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., 30 fig., 3 fr. 75. (Les peintres français nouveaux, 21.)

Lucas (E. V.), **Rembrandt.** — London, Methuen. In-8, 13 p., 13 pl., 5 sh. (Little b)oks on great masters.)

Rembrandt-Album. Einf. v. Th. Wedepohl. — Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m. (Werke alter Meister, 5.)

Coquiot (G.). Renoir. — Paris, Albin Michel. In-8, 272 p., 32 pl., 20 fr.

Conte (Ed.). Ribera. — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Maitres anciens et modernes, 7.)

Anquetin (L.). Rubens. — Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Maitres anciens et modernes, 3.)

Hourrico (L.). Rubens (1577-1640). — Paris, Hachette. In-8, 130 fig.

Rubens-Album. Mit Einf. v. Th. Wedepohl. — Berlin, Verlag der verein. Kunstanstalten. In-4, 32 p., 30 fig., 2 m. (Werke alter Me.ster, 6.)

Albert Rutherston. — London, E. Benn. In-8, 30 p., 8 s. 6 d. (Contemporary British artists.)

Macκ (C.). Rudolf Schaefer. Ein deutscher Maler der Gegenwart. — Leipzig, G. Schloessmann, 1924. In-4, 96 p., 66 fig.

Scheurich (P.). Zeichnungen, hrsg. v. O. Fischel. — Berlin-Zehlendorf, Rembrandt-Verlag. In-4, 83 p., fig. 5 pl., 15 m.

Schiestl (M.). Ein Maler der deutschen Volksseele. Text: M. Mayr. — München, Ges. f. christl. Kunst. In-fol., 11 p., fig., 10 pl., 8 m. 40.

CHAMPION (Cl.). Schongauer. — Paris, Alcan. In-8, 124 p., 16 pl. (Art et esthétique.)

Keller (J.). Giovanni **Segantini**, der Maler der Mutterliebe. — Olten, W. Trösch, 1924. In-4, IV-16 p.

TERRASSE (Ch.) Sodoma. — Paris, Alcan. In-8, 136 p., 16 pl. (Art et esthetique.)

Stauffer (C.). Handzeichnungen von St Bernhardt. Facsimiledrucke hrg... v. Dr C. v. Mandach. — Landschlacht, Bodensee, C. Hoenn, 1923-1924. In-fol., IV-19 p., 38 pl.

- Weixlgartner (A.). Karl Sterrer, ein Wiener Maler der Gegenwart. — Wien, Ges. f. vervielfält. Kunst. In-4, 216 p., 117 fig.
- Goldschmidt (E.). Le peintre Pierre Subleyras, sa vie, son art (1699-1749). Paris, A. Morancé. In-8, 52 p., 9 fig., 11 fr.
- Bocquer (L.). David **Teniers.** Paris, Nilsson. In-12, 144 p., 24 fig., 10 fr. (Maitres anciens et modernes, 8.)
- FRIEDRICH (K.-J.), Hans **Thoma.** Chemnitz, M. Müller, In-8, 79 p., fig., 1 m. 20. (Führer z. deutschen Seele, 1.)
- Thoma (Hans) als Meister des Wortes. Auswahl v. H. Saedler. — München-Gladbach, Führer-Verlag, 1924. In-8, 115 p., 13 fig. (Die Auswahl aus neuerer Dichting u. Kunst.
- ROESSLER (A.). Der Maler Viktor **Tischler**.—Wien, C. Konegen, 1924. In-4, 38 p., 42 pl., 15 m.

Bd 3.)

- Calzada Barra (E.) La « Magdalena » perdida del **Tiziano.** Su hallazgo. Madrid, « Calpe ». In-4, 16 p., pl., 1 p. 50.
- Dülberg (F.). **Tizian.** Leipzig, E. A. Seemann, 1924. In-4, 46 p., fig., 30 pl.
- Bernasconi (U.). Arturo **Tosi,** pittore.

 Milano, U. Hoepli. In-16, 12 p., 24 pl., 10 l,

 (Arte moderna italiana, 4.)
- Coquiot (G.). Maurice **Utrillo.** Paris, A. Delpeuch. In-16, 128 p., 6 pl.
- MAYER (A.-L.). **Velazquez**, der spanische Meister. — München, Delphin-Verlag. In-8, 22 p., 27 fig., 1 m. (Kleine belphin-Kuntsbücher, 31.)
- Vermeer (Jan) van Delft. Nachw. v. Benno Reiffenberg. Anm. v. W. Hausenstein. München. Piper, 1924. In-4, 28 p., 45 pl. (Das Bild, Bd 40.)
- DAYOT (A.) Carle Vernet. Paris, Le Goupy. In-8, 208 p., pl., 60 fr.
- Calvi (G.). I manuscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico.— Bologna, Zanichelli. In-8, 323 p., 60 fig. (Istituto Vinciano in Roma.)
- MAUCLAIR (C.). Léonard de Vinci. Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Maîtres anciens et modernes, 1.)
- ORESTANO (F.). Leonardo da Vinci. Roma, « Optima ». In-8, 220 p., 10 l.
- Solmi (E.). Scritti **Vinci**ani. Firenze, La Voce, 1924. In-8, XI-414 p.
- Baudissin (K. v.), G.-A. Walis, Maler aus Schottland, 1768-1847. — Heidelberg, C. Winter, 1925. In-4, VII-65 p. (Heidelberger Kunstgeschichtl. Abhandl., 7.)

WENDLAND (H.). Konrad **Witz.** Gemäldestudien... — Basel, B. Schwabe, 1924. In-4, 134 p., 36 pl.

VI. — GRAVURE ARTS DU LIVRE. — PHOTOGRAPHIE. — CINÉMA

- Brieger (L.). Das goldene Zeitalter der französischen Illustration. — Berlin, B. Harz, 1924. In-4, 48 p., 64 pl., 34 fig.
- Francès (J.) El arte que sonrie y que castiga (humoristas contemporaneos).

 Madrid, Rivadeneyra, 1924. In-1, 147 p., fig., 8 pes.
- Frühe japanische Holzchnitte, ...aus der Sammlung Toni Strauss-Negbaur. Einl. v. C. Glaser... Verzeichnis v. F. Rumpf. Berlin, Propylaën-Verlag. In-folio, 28 p., fig., 25 pl., 280 m.
- Funck (D^r M.). Le livre belge à gravures. — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-8 440 p., 125 fig., 8 pl., 75 fr.
- GEISBERG (M.). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der 1. Hälfte des 16. Jh. — München, H. Schmidt. In-fol. Lfg. 9, VI p., 40 pl. 10, 20 pl.
- Нони (Н.). Deutsche Holzchnitte bis zum Ende des 16 Jh. — Königstein in Taunus, K. R. Langewiesche. In-4, 144 р., 135 fig., 3 m. 30. (Die blauen Bücher.)
- Johnson (H.-L.). Historic design in printing. London, Batsford. In-4, 192 p., fig.
- Kurth (J.). Von Moronobu bis Hiroshige. Meisterwerke d. japan. Holzschnittes. Berlin, J. Altmann, 1924. Gr. in-fol.

 111 (fin), 28 p., 12 pl., fig., 300 m.
- Livres à gravures imprimés à Lyon au xv° siècle, publiés par... Claude Dal-Banne. Lyon, Audin. In-8, fig.
 1. La légende dorce (M. Husz et P. Hongre, 1183-81, 140 fig.)
- Lugt (F.). Les marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam, Vereenigde drukkerijen. In-8, 600 p., 3000 marques, 75 fl.
- Lunsden (E.-S.). The art of etching. London, Seeley. In-8, 376 p., 152 pl., 21 sh. (New art library.)
- OLIVIER (Dr. E.), HERMAL (G.), ROTON (R. de). Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises. Paris, Ch. Bosse. In-4, fig.
 - Ch. Bosse. In-4, fig.

 1° série, 200 fers. L'ouvrage comprendra la reproduction de 4.000 fers, publ. en 4 séries par an.)
- Pichon (Léon). The new book illustration in France. London, The Studio.

In-8, 168 p., 104 p. de pl.

Potonniée (G.). Histoire de la découverte de la photographie. — Paris, P. Montel. In-8, 320 p., 99 fig.

RENIEU (L.). La carte postale illustrée, considérée au point de vue des arts graphiques et des sujets représentés. — Bruxelles, Musée du Livre, 1924. In-8, 185 p., pl., 65 fr.

Schretler (M. J.). Dutch and Flemish Woodcuts of the 15 th Century. Foreword by M. J. Friedlaender. — London, Benn. In-4, 71 p., 84 pl., 4 l. 14 s. 6 d.

Short (Sir F.). British Mezzotints. — London. Print Collectors Club. In-8,

34 p., 17 pl., 6 sh.

Toldo (V. de). L'art italien de la reliure du livre (xvº-xv1º siècles). — Milan, Bottega di Poesia. In-8, 108 p., 37 pl., 25 l.

Weil (E.). Einblattholzschnitte des 15-16. Jh. von den Originalstöcken gedruckt. — München, Münchner Drucke. In-4, viii p., 9 ph., 11 fig., 60 m.

WILM (H.). Gotische Charakterköpfe. — München, F. Bruckmann. In-4, IX-60 p.,

fig., 88 pl.

ZIMMERMANN (H.). Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. — Strasbourg, J.-H.-E. Heitz, 1924. In-4, V-180-IV p., 19 pl. (Studien z. dt. Kunstgeschichte. H. 226.)

Classement par artistes

Holzschnitte des Meisters **D**. **S**. Hrsg, v. E. Bock. — Berlin, Reichsdruckerei. 1924. In-fol., 12 p., fig., 22 pl. (Deutscher Verein f. Kunstwissenschaft.)

BLUM (André). L'œuvre gravé d'Abraham Bosse. — Paris, A. Morancé. In-4, 94 p., 44 pl., 50 fr. (bocuments d'art.)

Canaletto. Eaux - fortes. — Paris. A. Perche. In-18, 32 p., 31 fig., 4 fr. 50.

NICOLAS (R.). Balthazar-Antoine **Dunker** (1746-1807). — Genève, A. Ciana, 1924. In-4, vI-140 p., 24 pl., fig.

Des Courtères (E.). Armand Guillaumin.

— Paris, H. Floury. In-8, 56 fig., 4 pl.
(La vie et l'art romantiques.)

Tva Gustavianska Mästare: Niklas Lafrensen och Elias Marlin i samtida gravyrer. — Stockholm, Wahlström et Widstrand. In-8. 1-1, chaque fasc., 16 p. et 4 pl., 4 c.

Murdock (K.-B.). The portraits of Increase Mather, with some notes on Thomas Johnson, an English mezzotinter. — Cleveland, Mather. In-4, 70 p., 10 pl.

Merian (M.) der Aeltere Alte Schweizer Städte. Gestochen. Hrsg. v. A. Baur.— Zürich u. Stuttgart, Montana-Verlag, 1924. In-8, 60 p., fig. (Montana-Kunstführer, 2.)

MARIE (A.). Célestin Nanteuil. — Paris, H. Floury. In-4, 20 pl., 67 fig.) (La vie et l'art romantiques.)

Petitjean (Ch.) et Wickert (Ch.). Catalogue de l'œuvre gravé de Robert Nanteuil. Notice biographique de F. Courboin. — Paris, Le Garrec. In-4, 250 p., 14 pl. et album de 234 pl.

Schapire (Rosa). Karl **Schmidt-Rottluffs** graphisches Werk bis 1923. — Charlottenburgch, « Euphorion », 1924. In-,4 95 p., fig.

(Das graphische Werk. I.)

Behne (A.). Heinrich **Zille.** — Berlin, Neue Kunsthandlung. In-8, 18 p., 32 fig., 2 m.

(Graphiker der Gegenwart, 12.)

VII. — NUMISMATIQUE. SIGILLOGRAPHIE. — BLASON.

Babelon (J.). Bibliothèque Nationale. Département des Médailles... Catalogue de la collection de Luynes. Monnaies grecques. I. Italie, Sicile. — Paris, Ciani. In-4, et atlas (51 pl,)

Miroir (le) des livres antiques et nouveaux. Série héraldique. — Paris,

M. Escoffier. In-4.

(Fasc. 1, octobre 1921, 111 fig. et 4 pl. (bla sons). — Louvrage comprendra 4 fasc. et la table.)

VIII. — ART APPLIQUÉ

Appert (L.). Note sur les verres des vitraux anciens. — Paris, Gauthier-Villars, 1924. In-8, VII-72 p.

Bandinelli (F.-J.). Vieux costumes jurassiens de la fin du XVIII^e siècle. Reproduction des peintures de F. J. B. Notice biographique par G. Amweg. — Porrentruy, « Le Jura », 1924. In-8. Série A. IV-IV p., 10 pl.

Bayard (E.). L'art appliqué français d'aujourd'hui. — Paris, Gründ. In-4, 316 p.,

213 fig., 45 fr.

Les meubles rustiques et régionaux de la France.
Paris, Garnier. In-16, 348 p., 230 fig., 20 fr. (L'art de reconnaître les styles.)

Benedito y Vives (M.). El porvenir de la real fabrica de tapices y alfombras de Madrid. — Madrid, Mateu, 1924. In-4, 49 p.

(Academia de San Fernando.)

Berliner (R.). Ornementale Verlage-Blätter des 15 bis 18, Jahrhdt. — Leipzig, Klnkhardt u. Biermann, 1924. In-4, pl. Lfg. 1, 21 pl.). — Comprendra 20 livraisons.

Dupont (M.). Kunstgewerbe der Hindu.

— Berlin, E. Wasmuth, 1924. In-4, 12 p., 48 pl.

- Encyclopédie de l'ornement. Paris, A. Lévy. In-fol., 120 pl.
- FALKE (O. v.), SCHMITZ (H.). Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jhd. - Stuttgart, J. Hoffmann, 1924. In-4.

I. LXIV-279 p., 600 fig. (L'ouvrage formera 3 vol.)

- Fuchs (E.). Tang-Plastik., Chines. Grabkeramik d. 7 bis 10. Jh. München, A. Langen, 1924. In-4, 62 p., pl., 38 m. (Kultur-u. Kunstdokumente. Bd. I.)
- Gelis (P.). Le mobilier alsacien. Paris, Ch. Massin. In-4, 40 pl. (L'art régional en France.)
- Genoni (K.). La storia della moda attraverso i secoli a mezzo dell' imagine. Milano, Anonima libraria italiana. In-8. I. 450 fig., 16 pl.
- Gutiérrez Larraya (T.). Cómo se hacen los trabajos de « batik ». — Barcelona, Borch, In-fol., 16 p., 1 p. 50. (Libros para mi h jo, 2.)
- HANNOVER (E.). Pottery and porcelain, ed. by B. RACKHAM. — London, Benn, 3 vol. in-8, 589, 287, 571 p., 684, 402, 858 fig., 25, 18, 25 s.
- HATTON (R.-G.). The principles of decoration. — London, Chapmann and Hall. In-8, 220 p., fig., 4 pl., 10 s. 6 d.
- HAYDEN (A.). Spode and its successors; a history of the pottery. Stoke-on-Trent, 1765-1865. — London, Cassell. In-4, xxIII-204 p., 88 pl., 4 l. 4 s.
- HAYWARD (Ch.-H.). English furniture at a glance. - London, The architectural press. In-8, 73 p., fig., 5 s.
- Henriot (G.). Nouvelles devantures et agencements de magasins parisiens. Paris, Ch. Moreau. In-4, 60 pl., 70 fr.
- Hobson (R.-L.). The later ceramic wares of China. - London, E. Benn. In-4, 156 p., 76 pl., 5 l. 5 s.
- Indiennes, Jouy, Chine, Mexique. Paris, A. Guérinet. In-4. 5° série, 32 pl.
- Jahre deutscher Werbe-Graphik. Hrsg. v. C. E. Hinkefuss. — Charlottenburg, International-Gesellschaft, 1924. In-4, 100 p., fig.
- Kummel (O.). Ostasiatisches Gerät, Einl. v. E. Grosse. — Berlin, B. Cassirer. In-8, vII-62 p., 140 pl., 14 m. (Die Kunst des Ostens. Bd 10.)
- LILL (G.). Europäische Porzellanfiguren des 18 Jh. München, G. Hirth, 1924. In-4, 11 p., 24 pl, (Hirths Bilderhefte zu Kunst u. Kunstgewerbe.

Mac-Clelland (N.). Historic wall-papers... Introduction by H. CLOUZOT. — London, Lippincott. In-4, 458 p., 245 fig., 12 pl.

- Mac-Orlan (P.). Boutiques, ill. de L. Boucher. - Paris, M. Secheur. In-8, 37 pl., 85 fr.
- MIDANA (A.). L'arte del legno in Piemonte nel Seicento e Settecento. Decorazioni. mobili... — Torino, « Itala ars », 1924. In-4, 521 fig.
- Mobilier (Le) ancien de diverses époques. – Paris, (A. Guérinet. In-4, 80 pl.
- Moussinac (L.). Intérieurs. Paris, A. Lévy. In-4.
 - II. Dominique, Dufrêne, R. Gabriel, A. Groult, Joubert et Petit, R. Mallet-Stevens, F. Nathan. 52 pl.
 - Le meuble français moderne. Paris, Hachette. In-16, 81 fig., 25 fr.
- PAZAUREK (G.-E.). Deutsche Favence-u. Porzellan-Hausmaler. — Leipzig, K.-W. Hiersemann. 2 vol. in-4, vii-520 p., 404 fig., 34 pl., 180 m.

(Monographien des Kunstgewerbes, I-II.)

- PENDEREL-BRODHURST (J.), LAYTON (E.-J.). A glossary of English furniture of the historic periods. — London, Murray. In-8, 196 p., 6 s.
- PINDER (W.). Innenraüme deutscher Vergangenheit aus Schlössern u. Burgen... Königstein im Taunus, K. R. Langewiesche. In-4, 80 p., 76 fig., 2 m. 20. (Blaue Bücher.)
- RAUGEL (F.) Les grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine. - Paris. Fischbacher. In-4, 220 p., fig., 24 pl.
- Schlosser (I). Die Kanzel und der Orgelfuss zu St Stefan in Wien. - Wien, Logos-Verlag. In-4, 28-56 p., 66 fig., 8 m. (Oesterreichs-Kunstdenkmaeler, 2.)
- SCHMIDT (Robert). Chinesische Keramik von der Han-Zeit bis zum xix. Jhdt... Frankfurt a. M., Frankfurter. - Verlags-Anstalt, 1924. In-4, 118 p., 132 pl.
- SCHULZE (O.). Baüerliche Holzschnitzereien u. Kleinmöbel aus Norddeutschland... - Elberfeld, A. Schöpp, 1924. In-4, 7 p., 36 pl., 20 m. (Die Volkskunst in Einzeldarstellungen, 1.)
- SEGMILLER (L.). Neuzeitliche Stilanschauungen.- Leipzig, H. Schlag, 1924. In-8, III-139 p., 4 m.
- Sieveking (J.). Antike Metallgeräte. München, G. Hirth, 1924. In-4, 12 p., (Hirths Bilderhefte, H. 2.)

Classement par artistes

- Harlor (Th.). Benvenuto Cellini. Paris, Nilsson. In-12, 24 fig., 10 fr. (Maitres anciens et modernes, 10.)
- Cellini (B.). Lebensgeschichte... Deutsch, v. A. Semerau. — Berlin. Propyläen-Verlag. In-8, 559 p., 48 pl., 11 m.
- BRACKETT (O.). Thomas Chippendale:

a study of his life, work and influence. - London, Hodder and Stoughton. In-4, 281 p., 71 pl., 2 l. 2 s.

LARAN (J.). François de Cuvilliès, dessinateur et architecte. — Paris, H. Laurens. In-8, 104 p., 110 fig., 9 fr. (Les grands ornemanistes.)

De Mauri (S.-E.-L.). Le maioliche di Deruta. — Milano, Bottega di poesia, 1924. In-8, 61 p., 57 pl., 25 l.

PAZAUREK (G.-E.), Die Scherenkünstlerin Luise Duttenhofer (1776-1829). - Stuttgart, H. Pfisterer, 1924. In-fol., 15 p., fig., 26 pl., 30 m.

Badovici (Jean). Harmonies. Intérieurs de Ruhlmann. — Paris, A. Morancé. In-4, 16 p., 40 pl., 100 fr.

Barnard (H.). Chatson Wedgwood ware. - London, Fisher Unwin. In-8, 260 p., 59 pl., 9 s.

(Unwin's Chat Series, 21.)

IX. — MUSÉES — COLLECTIONS **EXPOSITIONS**

Allemagne

MASNER (K.), SEGER (H.). Festschrift zum 25 jähr. Jubilaeum des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer. - Breslau, F. Hirt. 1924. In-4, VIII-152 p., fig., 38 pl., 20 m. (Jhb. d. Schles. Mus Bd. 8. — Sch Vorzeit in Bild u.Schrift N. F. Bd. 8.)

Eschweiler (J.). Das erzbischöfliche Diözesan-Museum zu Kôln. — Köln, Verlag d. Christl. Kunstvereins f. d. Erzbist. Köln, 1924. In-4, 12 p., 20 pl., (42 fig.)

Katalog des städtischen Museums zu Erfurt. Mittelalterl. Sammlung. Gemäldegalerie. — Erfurt, Richters, 1924. In-8,

105 p., fig.

er -23, 50, - bj

Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz... der Stadt Frankfurt. - Frankfurt a. M., Selbstverlag, 1924. In-8, 268 p., pl., 2 m.

HALM (P.-L.), LILL (G.). Die Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums. Munich]. — Augsburg, B. Filser, 1924. In-fol.

I, XII-79 p., 448 pl. (339 fig.), 50 m. (Kat. d. Bayer Nationalmuseums Bd. 13, Abt. 4.) Ed. simplifièe, In-8, XV-219 p., 32 pl. (52 fig.), 8 m.

Angleterre

Binyon (L.) L'art asiatique au British Museum [London.] (Sculpture et peinture.) — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 80 p., 64 pl., 200 fr. (Ars asiatica, VI.)

National Gallery. Catalogues. — **London**. In-8, 423 p., 1 s. 6 d.

HUTTON (E.). The Sienese School in the National Gallery. — London, Medici Society. In-8, 85 p., 34 pl., 10 s. 6 d.

National portrait Galléry. Illustrated list with an index of artists. — London. In-8, 56 p., 37 pl., 1 sh.

Catalogue of Italian plaquettes. — London. In-8, 87 p., 16 pl., 3 s. 6 d. (Victoria and Albert Museum. Dep. of architecture and sculpture).

Brief guide to the oriental... textiles, - London. In-8, 32 p., 16 pl., 10 d. (Victoria and Albert Museum. Dep. of textiles).

Catalogue of Japanese lacquer. — London. In-8.

1. General, 193 p., 18 pl., 5 s. 6 d. (Victoria and Albert Museum, Dep. of woodwork)

The panelled rooms. - London, Victoria and Albert Museum. In-8, pl.

VI. The Walth in Abbey Room. 21 p., 16 pl., 1 s. 8 1/2 d.

(Victoria and Albert Museum. Dep. of wood-

Long (B.-S.). Catalogue of the Constantine Alexander Ionides collection. -London, Victoria and Albert Museum. In-8, fig.

I. Printings with certain of the drawings, 69 p., 35 pl., 3 s. 6 d.

RACKHAM (B.). Catalogue of the Schreiber collection. - London, Victoria and Albert Museum. In-8, fig. III. Enamels and glass. 102 p., 48 pl., 4 sh.

ORANGE (J.). The Chater collection. Pictures relating to China... 1655-1860. London, Thomton Butterworth. In-4, 528 p., 260 fig., 19 cartes. 7 l. 7 s.

Autriche

LANCKORÓNSKI (K. Graf) Künstler und Kunst historiker. Einiges über Wiener u. a. Museen... — Wien, C. Fromme, 1924. In-8, 46 p.

Planiscie (L.). Die italienische Bronzestatuette der Renaissance. — Wien, A. Schroll. In-8, 47 p., 26 fig. Sammlungen d. Kunsth stor. Museums in

Wien, I.)

KRIS (E.). Mittelalterliche Bildwerke. - Wien, A. Schroll. In-8, 45 p., 24 fig. (Sammlungen d. Kunsthistor. Museums in Wien, H. 2.)

Gro z (A.). Der Harnisch, - Wien, A. Schroll. In-8, 56 p., 28 fig., 1 pl. (Sammlungen d. Kunsthistor. Museums in Wien, H. 4.)

Baldass (L.). Die altniederländische Malerei. — Wien, A. Schroll. In-8, 56 p., 36 fig., 0 m. 80. Sammlungen d. Kunsthistor. Museums in

Wien, H. 5.)

Planiscie (L.). Die Bronzeplastiken. Statuetten, reliefs,... — Wien, A. Schroll,

1924. In-4, VIII-278 p., 495 fig.
(Kunsthist. Museum in **Wien**. Publikationen aus d. Sammlungen f. Plastik u. Kunstgewerbe.

Bd. 1.)

Heine-Geldern (R.). Altjavanische Bronzen aus dem Besitze der ethnographischen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien. - Wien, C.-W. Stern, 1924. In-8, 28 p., 32 pl. (Artis thesaurus. Bd 1.)

Oesterreichische Gaferie, Wien. Galerie des 19. Jhdt. im oberen Belvedere (Vorw: F. M. HABERDITZL). — Wien, A. Schroll, 1924. In-4, LXXXV-236 p., 455 fig.

Ernst (R.). Wiener-Porzellan des Klassizismus. Die Sammlung Bloch-Bauer.-Wien, Amalthea-Verlag. In-4, viii-65 p.,

45 pl., 135 m.

Bourgoing (J. de). Miniaturen von H. F. Füger u. anderen Meistern aus der Sammlung Bourgoing. Vorw. v. L. Grünstein. - Wien, Amalthea-Verlag, 1924. In-4, 84 p., 50 pl., 56 m.

Espagne

Ezquerra del Bayo (J.). Catálogo de las miniaturas y pequenos retratos pertenecientes al Ex. S. Duque de Berwick y de Alba. — Madrid, Rivadeneyra, 1924. In-4, 180 p., 33 pl., 75 pes.

Etats-Unis

CASKEY (L.-D.). Catalogue of Greek and Roman Sculpture. — Harvard University Press. In-8, 233 p., fig. (Museum of Fine Arts, Boston.)

COOMARASWAMY (A.-K.). Catalogue of the Indian collections in the museum of fine arts. - Boston, Museum of fine

arts. In-8, 77 p., 39 pl.

GILCHRIST (H.-I.). A catalogue of the collection of arms and armor presented.., by Mr. and Mrs J. Long Severance. 1916-23. — Cleveland, Museum of art. In-8, 294 p., 52 pl., 40 d.

WILLIAMS (C.-R.). Catalogue of Egyptian antiquities. — London, Quaritch. In-8.
1, 4-160: Gold and silver jewelry and related objects, 281 p., 38 pl.
(New-York Historical Society.)

Peinture (La) au musée du Louvre. -Paris, L'Illustration. In-4, fig. et pl. Ecole espagnole, par M. NICOLLE..., p., fig., 8 fr. – Ecole française: XIX s. (1),par L. HAU-TECŒUR..., p., fig., 10 fr.

Ecole allemande, par L. RÉAU. 30 p., fig., 8 tr. Ecole hollandaise, par C. MISME. 80 p., fig.,

12 fr.

Exposition de l'art suisse du xv. au xix s. (de Holbein à Hodler) organisée par M. L. Bénédite... au Musée du Jeu de Paume, juin-juillet 1924. — Paris-Genève, F. Boissonnas, 1924. In-8, Iv-IV-39 p., 24 pl.

ENLART (C.) et ROUSSEL (J.) Catalogue général. Musée de sculpture comparée du Trocadéro, France: monuments antérieurs à l'époque romane, style roman. — Paris, H. Laurens. In-8,

80 p., 32 pl., 7 fr. 50.

Ronsard et son temps, exposition à la

Bibliothèque nationale du 9 janvier au 7 février 1925. — Paris, A. Morancé. In-16, 128 p., 7 pl., 8 fr.

Bibliothèque nationale.Catalogue de l'exposition orientale... Manuscrits, peintures, estampes... exposés du 19 mai au 19 juin 1925. — Paris, Gazette des Beaux-Arts. In-8, 96-[5] p., 21 pl.. 10 fr.

Boinet (A.) Port-Royal et le jansénisme. Exposition à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, 16 mai-16 juin. — Paris, A. Morancé. In-16, 96 p, 8 pl., 7 fr. 50.

Dacier (E.). Exposition des Saint-Aubin. Avril 1925. — Paris, J. Schemit. In-12, 104 p., 20 fig., 10 fr.

AJALBERT (J.). Autour des cartons de Beauvais. — Paris, Baudinière. In - 12.

MACON (G.). Chantilly; les peintures. -Paris, H. Laurens, In-12, 64 p., 36 fig., 3 fr. (Memoranda.)

ALLEMAGNE (H.-R. d'). Ferronnerie ancienne. Musée Le Secq des Tournelles à **Rouen.** — Paris, J. Schemit. 2 vol.in-fol,, 28 p., 415 pl.

GANZ (P.). L'œuvre d'un amateur d'art. La collection de M. F. **Engel-Gros.**—Paris, J. Budry. 2 vol. in-4, 500 p., 50 fig., 154 pl., 500 fr.

Nugent (M.), Alla mostra della pittura italiana del'600 e' 700. Note e impressioni. San Casciano, Soc. editrice toscana. In-4. 407 p., fig., 60 l.

GIANNINI (G.). Stampe popolari antiche possedute dalla Biblioteca Estense di Modena. — Catania, F. Guaitolinii In-8, 24 p., 6 l.

PARIBENI (Roberto). Il museo nazionale romano alle Terme di Diocleziano. — Milano, Treves, 1924. In-t6, 59 fig. (Il fiore dei musei e monumenti d'Italia, coll. diretta da E. MODIGLIANI.).

Nebbia (U.). La xiv. espozizione internazionale d'arte della città di Venezia.

Milano, Anon. librarta italiana, 1924. In-8, 262 fig.

Suisse

Meisterwerke der Basler Kunstsamm-lung. Vorw. W. Raeber. — Basel, Frobenius A. G. In-4.

I. XV-XVI Jh. II p., 16 pl., 1 m. 80.

Ausstellung christlicher Kunst.., Katholikentages in der Kunsthalle und im Gewerbemuseum Basel 26 Juli-31 Aug. 1924. (Cataloga) — Basel, Basler Volksblatt, 1924. In-8, IV-56 p., 16 pl.

BARTH (W.) Ausstellung von Werken Carl Burckhardt's in der Basler Kunsthalle, 14 Sept. bis 12 Okt. 1924. — Basel, Basler Kunstverein, 1924. in-8, IV-29 p., 2 fig., 8 pl.

Guide sommaire [du] musée d'art et d'histoire de la ville de Genève. -Genève, A. Kundig, 1924. In-8, IV-64 p.

EGLI (J.). Die Glasgemälde des historischen Museums in St-Gallen. - St-Gallen, Fehr. In-4, IV-107 p., 22 fig.,

Algérie

DARRY (M.). Description de l'Afrique du Nord. Musée de Cherchell. Supplément. — Paris, Leroux. In-4, 120 p., 17 pl., 70 fr.

X. — MUSIQUE. — THÉATRE

- Adler (G.). Handbuch der Musikgeschichte. - Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924. In-4, xiv-1097 p., 56 fig.,
- Bellaigue (C.). Paroles et musique. Paris, Perrin. In-16.
- Berliner Beiträge zur Musikwissen-schaft. Hrsg. v. H. Abert. Leipzig, Kitsner u. Šiegel. In-8. Bd. I, 1925.
- Blume (F.). Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. u. 16. Jh. Leipzig, Kistner u. Siegel. In-8, v-151-IV-58 p., 8 m. (Berliner Beitraege z. Musikwiss, Bd. I.)

- Bonaventura (A). Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. Milano, U. Hoepli. In-16, vIII-282 p., 42 fig., 16 l. (Manuali Hoepli.)
- Danckert (W.). Geschichte der Gigue. Leipzig, F. Kistner, 1924. In-4, III-(Veroeff. d. Musikwiss. Seminars, Bd 1.)
- Durand (Jacques). Abrégé historique et technique de l'édition musicale. Paris, A. Durand. In-8.
 - Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. — Paris, A. Durand. In-8.
- FERNANDEZ ARBÓS (E.). Del violin, de su técnica... y de su relación con la evolución de la música. — Madrid, Rivadaneyra, 1924. In-4, 53 p.
 (Academia de las Bellas Artes de San Fer-

- FORNEROD (A.). Les tendances de la musique moderne. — Lausanne, F. Rouge, 1924. In-8, IV-75 p.
- Forns (J.). Historia de la música. Madrid, Impr. Clásica española. In-8, 286 p., 11 pes.
- GENEST (E.). L'Opéra-Comique connu et inconnu. — Paris, Fischbacher. In-8, XI-352 p., 12 pl.
- GIANI (R.). Gli spiriti della musicá nella tragedia greca. — Milano, Bottega di poesia, 1924. In-16, 146 p., 7 l.

- GOLDSCHMIDT (V.). Materialien zur Musiklehre. - Heidelberg. C. Winter, 1924. In-4.
 - H. 4, p. 363-480. (Materialien z. Naturphilosophie, 4. F berger Akten d. v.-Portheim-Stiftung, 11.)
- GUTTMANN (A.). Neue Volks-Musik Kultur. – Berlin, Arbeiterjugend-Verlag. In-8, 32 p., o m. 50.
- HAAPANEN (T.). Die Neumenfragmente der Universitäts-Bibliothek Helsingfors. - Helsingfors, Universitätsbibliothek, 1924. In-8, 114 p., fig. (Helsingfors-Universitatsb.bliotheks. - Skrifter 5.)
- Handbuch der musikalischen Literatur.
 Leipzig, F. Hofmeister, 1924. In-4. Bd XVI (Erg. Bd 13.) 1919-23, p. 751-814.
- JEAN D'UDINE. Qu'est-ce que la musique? - Paris, H. Laurens. In-4, 208 p.,
- JEANNIN (Dom). O. S. B. Mélodies liturgiques, syriennes et chaldéennes. -Paris, Leroux. In-8. I. Introduction musicale.
- JENNY (H.). Hinter den Kulissen. Erlaüterungen... zum technischen Betrieb des Theaters... - Basel, Frobenius-Gesellschaft, 1924. In-8, IV-120 p., fig.
- KÜHN (E. E. F.). Führer durch die Operetten der älteren u. neueren Zeit ... -Berlin, Globus-Verlag. In-8, 292 p., 15 pl., 2 m.
- Liuzzi (F.). Estetica della musica; studi e saggi. - Firenze, La Voce, 1924. In-8, 260 p.
- Lüthge (К.). Die deutsche Spieloper. -Braunschweig, W. Piepenschneider, 1924. In-8, 190 p.
- Prod'homme (J.-G.). L'Opéra (1669-1925).— Paris, Delagrave. In-16, 165 p., 7 fr.
- RAINER (O.). Musikalische Graphik. Studien u. Versuche... — Wien, Deustcher Verlag f. Jugend u. Volk. In-8, 120 p., 37 fig., 8 pl., 6 m. (Lehrerbücherei, 40.)
- Sandberger (A.). Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. - München, Drei Masken Verlag, 1924. In-8. Bd. 2. Forschungen... zu Beethoven u. zur Beethovenliteratr u, 365 p.

- Scheurleer (D.-F.). Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek (Muziek-historisch Museum.) -S' Gravenhage, M. Nijhoff, 1924. In-8. I. XII-399 p., 40 fig.
- Stein (K.). Musikersilhouetten. Hrsg. v. S. Stein. — Berlin, A. Stein, 1924. In-8, 36 p., 1 pl.
- STRANTZ (F. von). Opernführer. Berlin, Weichert, 1924. In-8, 448 p., 5 pl.
- THAUSING (A.). Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit... - Stuttgart, Cotta,

1924. In-8, x-171 p., 2 pl. (8 fig.).

Tissoт (abbé H.). Mélopées liturgiques et mélopées modernes. Comment on peut traiter leur harmonisation. —Besançon, Bossanne, 1924. In-8, 125 p.

TRENDELENBURG (W.). Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels. - Berlin, J. Springer. In-8, 19-300 p., 84 fig., 16 m. 50.

Von neuer Musik. Beiträge... Hrsg. v. -H. GRUES, G. KRUTTGE, E. THALHEIMER. -Köln, F.-J.-Marcan. In-4, vII-320 p., 6 pl., 12 m.

Weidemann (M.). Körper u. Tanz. Austattg. v. W. Geissler. — Rudolstadt, Greifenverlag. In 18, 77 p., 21 fig., 3 m. 50.

Weissmann (A.). Die Musik der Sinne. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

Wolf (J.). Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. - Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8.

1. 159 p., 1 m. 60. (Wissenschaft u. Bildung, 203.)

Wolf (J.). Die Tonschriften. — Breslau, F. Hirt, 1924. In-8, 136 p. (Jedermanns Bächerei. Abt. Musik.)

Classement par artistes

GÉROLD (Th.). J.-S. Bach. - Paris, H. Laurens. In-8, 128 p., 12 pl. (Les musiciens célèbres.)

Cassirer (F.). Beethoven und die Gestalt. - Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, XIII-258 p., 12 m.

Krug (W.). Beethovens Vollendung. München, Allg. Verlagsanstalt, 1924. Gr.-8, 275 p., 4 m. 50.

Beethoven (L. van). Briefe. Hrsg. v. A. Leitzmann. — Leipzig, Insel-Verlag. 1924. In.-8, xx-308 p.

— Briefe. Gespräche, Erinnerungen. Ausgew. v. P. Wiegler. - Berlin, Propyläen-Verlag. In-8, 160 p., 2 m. 50. (Das Kleine Propylæen-Buch.)

Tiersot (J.). La « Damnation de Faust », [de **Berlioz.**] — Paris, P. Mellottée. In-12, 180 p.
(Les chefs-d'œuvre de la musique.)

Annoni (A.). « Carmen », di Giorgio Bizet. Guida attraverso il dramma e la musica. – Milano, Ugoletti, 1924. In-16, 107 p.

Gui (V.). « Nerone » di A. Boïto. Milano, Bottega di poesia, 1924. In-16, 200 p., 10 l.

DANINGER (J. G.). Anton Bruckner. -Wien, Œsterr. Schulbücher-Verlag, 1924. In-8, 100 p., fig. (Deutsche Hausbücherei, Bd 148.)

GRÆNER (G.). Anton Bruckner. — Leipzig, Kistner u. Siegel, 1924. In-8, 95 p., (Die Musik, Bd 51.)

In memorian Anton Bruckner. Hrsg. v. K. Kobald. — Wien, Amalthea-Verlag, 1924. In-8, 247 p. (Amalthea-Bücherei, Bd 43-11,)

Ganche (E.). Dans le souvenir de Frédéric **Chopin.** — Paris, Mercure de France. In-8, 252 p., fig.

Peracchio (L.). L'opera pianistica di Claudio Debussy. — Milano, Bottega di poesia, 1924. In-16, 192 p., 8 l.

Josef-Kainz-Gedenkbuch. Hrsg. v. B. DEUTSCH. - Wien, Frisch, 1924. In-8, 100 p.

Berger (Anton.). Clemens Krauss. -Graz, Leuschner u. Lubensky, 1924. In-8, 53 p.

Grunsky (K.). Franz Liszt. — Leipzig, Kistner u. Siegel, 1924. In-8, 97 p., 22 fig. (Die Musik, Bd 15.)

Mahler (G.). Briefe, 1879-1911. Hrsg. v. A.-M. Mahler. — Wien, P. Zsolnay, 1924. In-8, xvi-493 p., 4 pl.

Mozart (W-A.). Briefe. Hrsg. v. A. Leitzmann. — Leipzig, Insel-Verlag. 1924. In-8, xv1-285 p.

Schurig (A.). W.-A. Mozart, sa vie et ses œuvres (1756-91) trad. p. J.-G. Prod'homme. — Paris, Delagrave. In-8, 464 p.

CALVOCORESSI (M.-D.). Mussorgsky... versione... di S. Spinelli. — Milano, Bottega di poesia. În-16, 225 p., 8 l.

CAMETTI (A). Palestrina. — Milano, Bottega di poesia. In-16, 384 p., 15 l.

TISCHLER (V.). Max Reinhard und seine Schauspieler. Geleitwort v. R. Specht. Wien, K. Konegen, 1924. Gr.-fol. 12 p., 20 pl.

MAHRENHOLZ (C.). Samuel Scheidt. Sein Leben u. s. Werk. - Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1924. In-8, VII-144 p. (Sammlg musikwissenschaftl, Einzeldarst, H. 2.)

Pitrou (R.). La vie intérieure de Robert Schumann. - Paris, H. Laurens. In-8, 240 p., 8 pl.

Nejedly (Zdenèk). Frédéric Smetana -Paris, Bossard. In-8, 88 p.

Speyer (E.). Wilhelm Speyer, der Liederkomponist, 1790-1878. Sein Leben u. Verkehr mit s. Zeitgenossen... — München, Drei-Masken-Verlag. 1925. In-4, xv-454 p.

MUSCHLER (R.). Richard Strauss. — Hildesheim, F. Borgmeyer, 1924. In-8, IX-636 p., 1 pl., 14 m. (Meister der Musik, III.)

SCHRENK (W.). Richard Strauss u. die neue Musik. — Berlin, Wegweiser-Verlag, 1924. In-8, 231 p., 7 pl.

Della Corte (A.). « Otello » [di Verdi]. Guida attraverso il drama e la musica. - Milano, Manfrini, 1924. In-16, 157 p.

Wagner (R.). (Euvres en prose. XIII. Table générale. Trad. J.-G. Prod'homme. — Paris, Delagrave. In-18,

Wagner (R.). Pagine d'arte italiana, 1834-1872... Versione... di B. Ziliotto, — Milano, Bottega di poesia. In-16,

215 p.

CIAMPELLI (G.-M.). I « Maestri cantori » di Riccardo Wagner. Guida attraverso la commedia e la musica. — Milano, Ugoletti, 1924. In-16, 149 p.

HIMONET (A.). « Lohengrin » de R. Wagner, étude historique... - Paris, P. Mellottée. In-18. 176 p.

(Les chefs-d'œuvre de la musique.)

COEUROY (A.). Weber. — Paris, Alcan. In-8, 187 p.
(Les mattes de la musique.)

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

A-B-C, magazine d'art. — Paris, 12, rue Lincoln. In-4, 40 p. et 50 fig. au nº mensuel.

Art (L') vivant. — Paris, Larousse. In-4, fig. et pl.

N° 1. 1° janvier. - Bimensuel. Le nº 2 fr. 50 ; l'année 58 fr.

Arts et archéologie khmers. Directeurfondateur: G. GROSLIER. - Paris, Challanel. In-4.

1. 1921-23, 180 p., 56 pl., 450 dessins et plans.

Augenblick (Der). Wochenschrift f. Musik, Theater, bild. Kunst, Film. Schriftl.: W. Berten. - München-Gladbach, A. Dederichs, 1924. In-fol. Hebdomadaire, par n∞ de 8 p.

Baukunst, Hrg. v. B. Borst, Red. H. Sörgel: — München, Glückstrasse, 7.

In-4, fig.

panelly panelly property property property

I. Jan. 1925. 32 p. — Mensuel.

Berliner, Kunst. Correspondenz. Die Kritik der Woche. Hrsg. v. H. Siegfried. — Berlin-Wilmersdorf, O. Hellwig, 1924. In-4. Heb.lomadaire.

Blätter des Dresdner Staatstheater. Opernhaus, Hrsg. v. H. TESSMER.
I. Nov. 1921, 47 p., 3 pl. — 6 nºs par an.
Schauspielhaus, Hrsg. v. K. WOLL.
I Nov. 1921, 16 p., 2 pl. — 6 nºs par an.

Brandenburger Blätter für Theater n. Kunst. Hrsg. v. F. Ebers. — Brandenburg. Stadttheater. In-8, fig., pl. I. 1921. 21 nº par an, 1 m. 75 par trimestre.

(Das) Grabmal. III. Zeitschrift f. d. ges. Bestrbgen auf d. Gebiete d. Grabmalkunst. — Leipzig, G. Brauns. In-8, fig.

1. Jan. 1925, 35 p. -- Mensuel. L'année, 12 m. Deutsche (Das) Lied. Ein Jahreskreis. Vorw.: F. Jöde, G. Kallmeyer. — Wolfenbüttel, J. Zwissler. In-4.

Jg. I. 1925, 56 p.

Du und die Kunst. Hauptschriftl. G. Menz, Verantw.: F. Michael. — Leipzig, Geschäftsstelle d. Börsenvereins d. Dt. Buchhändler, 1924. In-4.

Nr 1. November, 1921, 48 p., fig. - Trimestriel. Elsässische (Die) Vereinsbühne. Revue théâtrale alsacienne. — Mulhouse, Salvator, 1924. Gr.-8, 16 p. au nº.

1-2. Oct.-nov. Mensuel.

Jahrbuch der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg... Schriftl. : K. GABLER. — Altenburg. 30, Holte Strasse. In-8.

Jg. I. 1925. 76-XIV p., fig., 1 m.

Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes. Exposition internationale de 1925. - Paris, 1, avenue de l'Observatoire. In-4. N° 1, 45 mai. — Le n°, 5 fr., l'année 50 fr. Mensuel.

Maisons pour tous, revue pratique de l'habitation et du foyer... — Paris, Hachette. In-4, pl.

Nº 1. Mars. - 6 nos par an.

Musik im Leben. Hrsg. v. E. J. Müller. - München-Gladbach, Führer-Verlag.

I. Janvier. 16 p., 4 p. de musique. - Mensuel, 8 m. par an.

Œsterreichs Bau-und Werkkunst, Schriftl. A. Roessler. — Wien, Krystall-Verlag. In-4, fig. L'année, 260.000 c. I. 1921, 96 p. — Mensuel.

Plaisir de bibliophile, revue consacrée au livre moderne. — Paris, « Au Sans-Pareil. » 37, avenue Kléber. In-4.

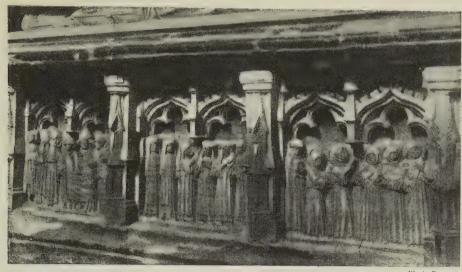
N° I, fevrier. — Tr. mestriel. Satrap (Der), Blätter für Freunde d. Lichtbildkunst. Schriftl. H. Breuer. -Berlin-Spindlersfeld, E. Schering. In-8. No 1. Janv'er, 21 p. - Mensuel, 2 m. par an.

Schaulade (Die) deutscher Wert-u. Kunstarbeit. Hrsg. J.-A. Meisenbach. - Bamberg, 3, Brieffach. In-4, fig.

No 1. Janvier, 54 p. — Mensuel. 14 m. par an. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. - Basel, Helbing u. Lichtenhahn, In-8. I. 4924, IV-156-10 p.

Zupfmusik (Die). Ein Führer... Schriftl. B. Schiffer. — Berlin, C. Brust. In-8, fig. 1. 1921. 21 nº par an.

CHARLES DU BUS



Phot. Raygot.

TOMBEAU D'HUGUES DE CHATILLON, SOUBASSEMENT FACE DEXTRE

(Cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges.)

LE TOMBEAU DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES

ET LE THÈME DES PLEURANTS

La été démontré, dès 1910, que le mystérieux et hétéroclite tombeau de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, désigné le plus souvent sous le nom de tombeau d'Hugues de Châtillon, se compose en réalité de deux éléments de dates différentes, provenant sans doute de deux monuments détruits en partie à une date indéterminée: un gisant fort beau, qui peut être attribué au deuxième tiers du xive siècle et représenter, par conséquent, l'évêque Hugues, mort en 1352; et un soubassement de date nettement postérieure, qui a été peut-être déplacé, évidemment mutilé, certainement remonté et restauré.

Ce soubassement, dont l'imagerie fait le sujet de la présente étude, est

1. La lumière a été faite sur ce point par M. C. Enlart au cours de la controverse engagée par lui avec Anthyme Saint-Paul au sujet des origines du style flamboyant en France, Λ. Saint-Paul ayant fait état des accolades aplaties qui décorent le soubassement du tombeau, daté par lui, dans son ensemble, d'un millésime voisin de 1352, M. Enlart fut amené à démontrer la différence d'âge des deux parties du monument. Voyez sa démonstration dans le *Bulletin Monumental*, 1910, pp. 140-141.

P 18 17

recouvert d'une large dalle de pierre noire polie très délabrée. Une base faite, elle aussi, de pierre noire répondait à cette dalle et encadrait avec elle de moulures miroitantes les figurines de marbre bleuté, aujourd'hui fortement patiné, appliquées sur le parement sombre du sarcophage. Notons cet aspect caractéristique, qui est celui de tant de tombeaux français des xive et xve siècles. Ces belles pierres noires venaient-elles des carrières de Dinant, suivant une mode qui dura plus d'un siècle? Le profil des moulurations que la dalle jette en surplomb au-dessus du soubassement s'apparente de si près à celui des dalles meusiennes des mausolées de Dijon, de Souvigny et de tant d'autres, que le doute n'est guère permis : c'est là un envoi des tombiers wallons, et ce lointain témoin pyrénéen d'un usage franco-flamand, si abondamment représenté dans les provinces du Nord français, est intéressant à relever.

Quatre pilastres blancs découpent en trois carrés égaux les grandes faces du soubassement et étalent en pleine lumière leurs glacis et les saillies de leur décoration : piles engagées par l'angle, gàbles à crochets, rosaces, arcs à redents. Ces puissants pilastres semblent supporter à eux seuls, sur leurs consoles à frettes crénelées, le poids de la lourde tombe. Entre eux, les deuillants d'un cortège funèbre défilent sous une arcature dénuée de finesse, formée d'arcs en accolade à ressauts multiples et à extrados décorés de feuilles de chou, dont chacun surplombe un deuxième arc, trilobé, placé en fort retrait, mais projetant encore sur le massif l'ombre d'une sensible saillie. Chacun des compartiments compris entre les pilastres est couvert par deux arcs géminés. L'ensemble paraît un peu rude, ou mème fruste, si on le compare aux élégantes et légères ciselures d'albàtre qu'offrent maints tombeaux frères de style et, sans doute, contemporains de celui-ci ².

Les bas-reliefs du tombeau de Saint-Bertrand offrent l'interprétation d'un thème familier, depuis le xue siècle, aux ateliers français : la cérémonie de l'absoute et des funérailles. Mais la scène, ici, est particulièrement riche de personnages³. Elle en compte près de soixante-dix. Encore n'est-il pas impos-

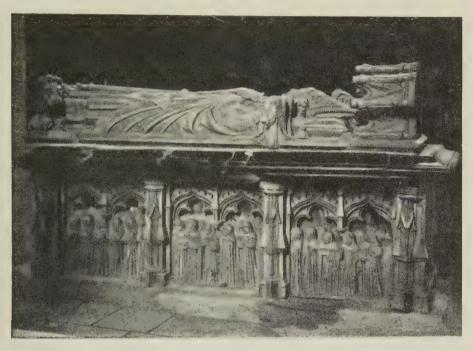
^{1.} Voyez L. Courajod. L'Exportation des pierres noires de Dinant (Leçons professées à l'Ecole du Louvre, t. II, p. 604).

^{2.} Toute cette architecture est délabrée, ébréchée, restaurée. Quant aux deux petites faces, à la tête et aux pieds du gisant, dépouillées de toute figure, elles n'offrent plus qu'un grossier remplage. Une arcature de calcaire gris, à demi noyée dans le mortier, se voit du côté de la tête.

^{3.} Nous ne songeons, bien entendu, à la comparer ici qu'aux scènes analogues présentées par les tombeaux français. Car des mausolées espagnols comportent des

sible qu'elle soit aujourd'hui incomplète, et que sur les petites faces du tombeau, qui paraissent avoir été dépouillées de leurs sculptures, ait jadis figuré, par exemple, le cercueil porté sur les épaules des proches, comme au tombeau de Louis, fils de Saint Louis.

Au premier compartiment, face dextre, à hauteur des pieds du gisant, un porte-croix franciscain, tête nue, ouvre la marche. Il est suivi d'une partie de son couvent, neuf ou dix moines encapuchonnés, et un gardien, missel



TOMBEAU D'HUGUES DE CHATILLON (Cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges.)

en main et front nu, en chape, saisi dans sa vérité de figurant de cérémonie funèbre. Quelques frères processionnent avec somnolence, les bras croisés dans leurs larges manches. D'autres, un vieux surtout, au front couturé de rides sous les trois touffes de ses cheveux, manifestent plus vivement leur douleur. Les frocs sont amples, longues les cordelières. Il n'y avait pas de franciscains à Saint-Bertrand, mais Valcabrère, tout auprès, en possédait : ce sont sans doute les frères de Valcabrère dont nous avons là l'image.

Après le couvent voisin, le chapitre de Saint-Bertrand 1. Rangés sur cinq

bas-reliefs plus peuplés encore. On peut se rappeler que les tombeaux des ducs de Bourgogne ne comptaient chacun que 41 pleurants.

1. Formé de chanoines de Saint-Augustin, d'après un texte de 1627 (Baron de Lassus, *Barth. de Donadieu de Griet*, Saint-Gaudens, 1892, in-8, p. 45).

rangs, ayant à leur tête l'un d'eux, qui exalté et décoiffé, touché de plus près que les autres, semble-t-il, par le deuil commun, rejette en arrière son visage contracté et adresse au ciel on ne sait quel vocero tragique, une douzaine de chanoines affligés viennent nous révéler, sans doute, que le tombeau qui les porte est celui de leur évêque. Le front coiffé d'aumusses à belles cornes et à pans généreux couvrant verticalement les épaules étroites, prolongés jusque sur les flancs par des pendeloques de drap, ils alignent leurs aubes aux fronces régulières. Les premiers manient leurs livres et s'abandonnent à la tristesse de leur chant funèbre¹, mais les derniers, austères et muets, le visage sombre, les mains cachés dans leurs longues manches à moufles, dépliées et pendantes, semblent viser à l'impassibilité. Le groupe, homogène et serré, s'avance d'une mème cadence.

Après ce morceau, où le sculpteur s'est complu à régler son défilé jusqu'à la monotonie, en vient un autre, particulièrement peuplé 2, où il fait au contraire effort vers la composition et la variété. Derrière les religieux, s'avancent, en effet, les officiants et la famille du défunt. Un évèque, robuste et courtaud, est serré entre ses deux acolytes. Il prononce les paroles liturgiques, en levant, pour bénir, sa main droite dont deux doigts sont dressés, tandis que sa gauche tient le goupillon. Son amict a le collet, très ouvert et fermé par des cordons, que portent nombre de statuettes ou de busiesreliquaires du xve siècle, par exemple, le Saint-Mayeul du musée de Moulins. Sa tête empâtée, dont le menton saillant et les bajoues semblent révéler un portrait (celui de quel évèque commingeois?), mais dont le nez a été écrasé, est couronnée de cheveux bouclés, coiffés, très en arrière, par une mitre à bords cassés. Les acolytes inclinent symétriquement leur visages plus menus, assez impersonnels et conventionnellement apitoyés. Cette inclinaison attendrie, que l'on retrouvera dans plusieurs figures de l'autre grande face, procède de types très fréquents au xiiie et au xive siècles dans les cortèges funèbres et les calvaires : elle a du reste, ici, un accent assez archaïque. Ces deux prêtres portent des collets semblables à celui de l'évêque et des calottes dont l'une, plaisamment placée par l'imagier, semble continuer la retombée des arcs. Une aube élégante présente son échancrure latérale. Tendu mollement par les deux personnages, le drap liturgique, qui cache le bas du costume de l'évêque, est un bon poncif d'atelier: l'artiste y a fait un honnète exer-

^{1.} L'une de ces attitudes désolées est, du reste, commandée, de façon bien inattendue, par la nécessité d'éviter le choc d'une tête contre la retombée centrale des arcs! On peut constater que pour éviter le même danger, l'imagier a encore incliné d'autres têtes, une notamment dans le bas-relief à senestre du côté des pieds, et que dans deux autres, il a écarté ou rapetissé les personnages menacés.

^{2.} Quatorze figures.

cice de plis en C, en cornets et en S¹. Derrière les officiants, de face et de profil, des clercs font foule. Trois enfants de chœur, de taille inégale, mais d'une sveltesse également invraisemblable, garnissent la droite du tableau d'attitudes encore archaïques. Un porte-flambeau lourdement chargé pénètre dans le contrefort²; un thuriféraire, pour souffler son encens, a une jolie pose, et vraie, mais son trop gracile compagnon de droite semble hésiter entre la bonne volonté de faire nombre et celle de ne rien masquer du geste de son



LE GROUPE DES CORDELIERS, TOMBEAU D'HUGUES DE CHATILLON DÉTAIL DU SOUBASSEMENT, FACE DEXTRE

voisin. Derrière le clergé, deux visages, en partie visibles sous les capuchons rabattus, sont évidemment des portraits: au fond, la face, très individualisée, d'un vieillard prognathe, barbu et surtout moustachu, écarte vigoureusement les souvenirs du xive siècle qui hantaient le groupe des officiants; au premier plan, le profil mince, très aquilin, à demi et élégamment voilé, d'une sœur ou d'une mère, qui croise ses mains avec recueillement, vêtue d'une longue houppelande, aux plis harmonieux issus de plissures qu'on devine à la ceinture, et d'un mantelet qui, froncé à l'épaule, laisse pendre sur les bras deux jolies gerbes de cornets. Après ce couple, viennent quatre

^{1.} Bien mieux réussis, il faut le reconnaître, que les plis en U, parallèles, de la poitrine de l'évêque.

^{2.} Où sa main gauche — bien grossière du reste — est engagée.

capuchons fermés, aux retombées ombreuses et toutes pleines d'un deuil mystérieux. Devant son capuchon, moins hermétique que les autres, une femme, dont le costume donne de celui qui le précède un savoureux doublet, tend sa main gauche comme un écran devant son visage, en un geste qui chiffonne son mantelet, et qui retrouve la tradition des douleurs pudiques telle que les siècles antérieurs l'avaient connue. La dernière figure du compartiment est un noble laïque dont le capuchon abrite, de ses lourds godets, la

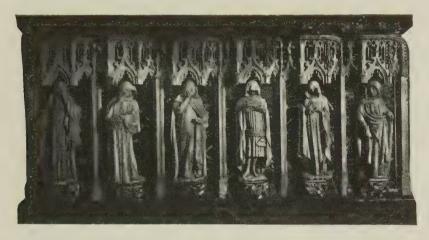


LA SCÈNE DE L'ABSOUTE, TOMBEAU D'HUGUES DE CHATILLON DÉTAIL DU SOUBASSEMENT, FACE DEXTRE

méditation solitaire. Cette figure constitue un excellent essai d'expression du deuil par la seule draperie, comme les artistes de Champmol et de Bourges en réussissaient de si beaux vers le même temps, et fort proches aussi des deuillants du tombeau de Charles le Noble, à Pampelune. C'est même à la série navarraise, beaucoup plus qu'aux séries bourguignonnes, que s'apparente ce costume dans lequel on a eu tort de voir — car le mot est trop fort — une « imitation des célèbres tombeaux de Dijon » dalgré le vaste capuchon et sa queue de drap, le manteau de deuil fendu jusqu'au cou, bordé de boutons ronds et plats groupés par deux, terminé en bas dès le mollet,

^{1.} Le mot est de M. Enlart, qui ajoute que la « tête à capuchon retombant sur les yeux » rappelle à la fois « les fameux pleureurs dijonnais et la *Mise au Tombeau* sculptée à Tonnerre vers 1453 » (*loc. cit.*).

bien au-dessus des chausses à la poulaine, si peu ample d'ailleurs que les bras, en se croisant sur l'estomac, ont suffi à l'entrouvrir sur une cotte très haute et sur une aumônière médiocrement ouvragée, n'est nullement pareil à ces houppelandes slutériennes qui débordent d'une demi-aune les pieds de leurs porteurs; et l'air de famille qui, devant le capuchon commingeois, fait évoquer les bonshommes de Claus de Werve ou Jehan de la Huerta, s'explique simplement par la commune origine — origine franco-flamande — des modèles, du goût, du style, dans nombre d'ateliers imbus des mêmes modes, un instant souveraines, et dont Champmol, à la date où fut sculpté



PLEURANTS DU TOMBEAU DE CHARLES LE NOBLE, PAR JANIN LOMME (Cathédrale de Pampelune.)

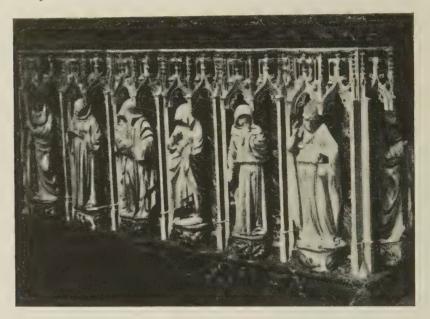
le tombeau de Saint-Bertrand, était moins l'initiateur que le champion le plus brillant.

L'un des compartiments de la face senestre, symétrique du premier groupe franciscain, contient une nouvelle série de moines somnolents. Les autres bas-reliefs du tombeau sont peuplés de pleurants dont les houppelandes sont allongées cette fois jusqu'au ras du sol. Moins expressifs que le sombre encapuchonné du tableau de l'absoute, ils offrent cependant un répertoire d'attitudes, qui, pour n'approcher pas la puissance évocatrice des figurines dijonnaises, signalent cependant d'intéressantes parentés avec les œuvres du groupe dont nous parlions 1. Voyez, par exemple, ce cousin des convoyeurs

1. On pourra rapprocher des numéros, que nous signalons, plusieurs analogues des tombeaux de Bourges, de Baume-les-Messieurs, de Dijon, et des séries dispersées en si grand nombre dans les musées, voire des miniatures représentant des tombeaux à pleurants (comme l'une de celles des *Heures de Laval*). Il y eut certainement des poncifs d'atelier, peut-ètre tournaisiens, qui servirent dès 1390 et jusqu'à 1450 aux

de Charles le Noble qui, au bas-relief central de la face senestre, paraît dialoguer avec lui-même ou, un peu plus loin à sa gauche, au centre de la travée voisine, ces deux compères, très vrais d'allure, qui s'en vont admirant et sondant benoîtement le mystère des destinées humaines...

Les bas-reliefs de Saint-Bertrand-de-Comminges donnent du vieux thème des pleurants une interprétation originale. Ils montrent une absoute, moins somptueuse, moins complète que celles des grands tombeaux espagnols, qui dépasse cependant les scènes analogues, souvent atrophiées, que l'on ren-



PLEURANTS DU TOMBEAU DE CHARLES LE NOBLE, PAR JANIN LOMME (Cath'edrale de Pampelune.)

contre d'ordinaire dans les mausolées français. Ils montrent surtout un vrai cortège, populeux et animé. Les ecclésiastiques y sont les plus nombreux, comme dans les tombeaux épiscopaux d'Aragon, et les historiens qui, du xviii siècle à nos jours, ont persisté à ne voir dans les pleurants des tombeaux que des « petits moines » trouveraient ici leur compte. Peu de monuments français du xve siècle offrent d'aussi imposantes équipes de clercs 1.

imagiers funéraires; comment expliquer autrement, par exemple, que certaines des attitudes les plus caractérisées des tombeaux des ducs de Bourgogne, dont le premier nefut achevé qu'en 1411, se retrouvent trait pour trait — avec moins d'énergie, et moins d'art, si l'on veut, et dans un style un peu différent — à Pampelune sous le ciseau de Janin Lomme, qui était en Navarre dès 1411, et y resta au moins jusqu'à l'achèvement du tombeau de Charles le Noble ?

1. On en citerait peu, surtout, qui présentent aussi nombreux qu'à Saint-Bertrand

Mais si le personnel apparaît ici singulièrement plus riche et divers que les habituelles demi-douzaines de figures toutes pareilles alignées face au spectateur dans leurs niches, la mimique funèbre offre plus d'indications que de réussites véritables. A côté de quelques morceaux de virtuose, domine la gaucherie. L'imagier est un réaliste inégal et travaillé de réminiscences archaïques. Il manque d'audace: en ses meilleurs essais, en de bon visages de chanoines, tannés, ridés, chargés de bajoues et de paupières gonflées, se



PLEURANTS DU TOMBEAU DE CHARLES LE NOBLÆ, PAR JANIN LOMME (Cathédrale de Pampelune.)

devine encore quelque hésitation — ou quelque impuissance — dans la traduction de la simple et réelle nature ¹.

Quant à la draperie, fort soignée, elle doit sa pauvreté à celle de la gesticulation même. Elle offre, en revanche, une manière bien caractérisée: des plis verticaux, évasés en long cônes assez rarement déviés et coupés net au ras du sol. Ces « vestures » presque semblables, alignant au long des parements les lignes parallèles de leurs cornets, sans qu'aucun — ou presque aucun — de ces « remous » si goûtés dès la fin du xive siècle ², aucun de

un cortège de chanoines. C'est un trait qui manque même aux tombeaux épiscopaux. Le baron d'Agos (Notre-Dame de Comminges, Saint-Gaudens, 1876, in-8, p. 190) voit dans les différents groupes « les corps religieux existant dans le diocèse à cette époque (xivo siècle?): les Dominicains, les Cordeliers, les Augustins, les Trinitaires, les chanoines de la cathédrale couverts de l'aumusse...»

- 1. Les mains sont généralement sacrifiées, souvent fort grossièrement traitées.
- 2. On n'en trouverait qu'un ou deux dans toute l'imagerie, et bien pauvres: par exemple, celui que dessine l'une des tuniques d'enfant de chœur de l'absoute.

ces réseaux compliqués des types bourguignons ou français, vienne compromettre leur presque impeccable régularité, valent sans doute une signature, et doivent permettre, en vue de l'attribution de l'œuvre, des rapprochements concluants.

Il n'est point dans notre dessein présent de rechercher l'auteur du soubassement non daté de Saint-Bertrand. Nous en avons assez dit cependant pour signaler quelle part importante il faut y reconnaître, à côté de certains traits bien propres au monument, à la façon franco-flamande. Quel rameau tournaisien ou brabançon, — et d'où venu? — a-t-il, non loin du champ d'influence des ouvriers navarrais de Janin Lomme ¹, donné de son côté en Comminges, vers 1420 ou 1430, une floraison non exempte, semble-t-il, de quelques reflets aragonais? D'autres que nous le diront sans doute.

* *

Le tombeau de Saint-Bertrand n'a pas seulement ajouté à la série des tombeaux à pleurants une vivante représentation du personnel d'un convoi mortuaire : il marque dans la présentation même du cortège un remarquable effort d'agencement et de parti. Il semble même constituer à ce point de vue, dans l'histoire des cortèges funéraires, l'un des témoins les plus révélateurs du sens de l'évolution à sa date.

Placés encore, à Fontevrault ou à Chamalières², dans des tombeaux adossés du xii^e siècle, au niveau même du sarcophage, dans lequel, à la manière des futures *Mises au Tombeau*, ils déposent le corps du défunt, les convoyeurs funèbres laissent, au xiii^e siècle, le gisant sur sa dalle, et, se faisant plus petits que lui, garnissent de leur troupe nombreuse ou bien le fond de l'enfeu, ou bien les côtés du soubassement. De là deux partis qui ont trouvé aux xiii^e et xiv^e siècles une fortune à peu près égale.

Le premier, dont eussent pu s'accommoder en France les tombeaux du type de celui de Dagobert à Saint-Denis, si d'autres thèmes n'y avaient, le

1. Auteur tournaisien du tombeau de Charles le Noble (cathédrale de Pampelune.) Sur lui, voyez E. Bertaux, *Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art fran*co-flamand en Navarre, Gazette des Beaux-Arts, 1908, II, p. 89-112.

^{2.} Eglise de Chamalières (Haute-Loire). Rapprocher le tombeau de Pierre de Châtellerault, évêque de Poitiers, mort en 1135 (Dessins de Roger de Gaignières, publ. par J. Guibert, série I, nº 697) ou celui dit de Saint-Hilaire, à Poitiers. On retrouvera plus tard encore cette disposition, par exemple au tombeau de Béatrix de Provence (v. Millin, Voy. dans les départements du Midi de la France, Atlas, I, pl. XLII). Puis le cortège se fixe un peu plus haut sur la paroi, au-dessus du gisant, en un type dont nous citerons comme exemple sobre, modéré, très français, le tombeau d'un sieur de Thil, à l'église de Saint-Thibault (Côte-d'Or). Cette œuvre date des environs de l'année 1300.

plus souvent, pris la place des cortèges de deuil, semble avoir été goûté surtout outre-monts, en Italie, et plus encore en Espagne, où il triompha. Là, dans nombre d'églises, et notamment dans les cathédrales de Burgos et de Palma, de longues processions funéraires déroulaient, parfois sur deux registres, derrière le gisant, leurs files de pleurants. Souvent même leur foule grouillante détachait plus bas, sur les faces du sarcophage, un groupe secondaire: tel, dans l'éclat de ses incrustations et de son exubérante décoration, le grand tombeau de l'archevêque D. Lope de Luna, de la chapelle



TOMBEAU DE L'ARCHEVÊQUE LOPE FERNANDEZ DE LUNA (1382) (Cathédrale de Sarragosse.)

Saint-Michel, à Saragosse, « le plus solennel des tombeaux à pleurants avant que Jean de Marville eût donné à Dijon le dessin du tombeau de Philippe-le-Hardi » 1. En Allemagne, soit dans les tombeaux adossés, soit dans les tombeaux isolés, ce sont les faces du lit mortuaire qui sont, en général, réservées à la figuration des funérailles: du moins dans les plus belles œuvres du xive siècle, à l'instar de ce monument de l'évèque Engelbert III von der Mark qui, à la cathédrale de Cologne, offre une série de

1. E. Bertaux, *Pere Moragues*, argentier et imagier. Le tombeau de l'archevêque *D. Lope de Luna à Saragosse* (Estudis universitaris catalans, t. V, 1909, pp. 399-403, 1 pl.). Sur les autres tombeaux à enfeus du XIV° siècle, et notamment ceux de l'archevêque Lope de Fontecha à Burgos, de D. Felipe Boil au musée archéologique de Madrid, de l'évèque Antonio Galiana à Palma, voy. les pages du même auteur dans l'*Histoire de l'Art* d'A. Michel, t. II, pp. 290-295, 665-672.

vingt-quatre pleurants encadrés par l'arcature d'un soubassement blanc, sous la saillie de la tombe noire, type flamand ou franco-flamand 1. En France, le tombeau adossé au mur du bas-côté ou, suivant la pratique nouvelle du xive siècle, à la clôture du chœur, ne porte de pleurants, le plus souvent, que sur son soubassement, comme le tombeau isolé au milieu d'une chapelle. Dans nombre d'enfeus, le mur restait nu, comme dans celui qui abritait le tombeau à pleurants de l'évèque Gosselin, dans l'église Notre-Dame-de-la-Couture, au Mans. Dans d'autres, il ne comportait qu'une décoration sans figures, ou encore quelques scènes choisies en dehors du répertoire proprement funéraire. Le mausolée du cardinal de Luxembourg, à la cathédrale de Metz2, portait sur sa base les officiants d'une absoute, au mur de l'enfeu des saints alignés dans leurs niches, et celui de l'évèque Bernard Brun, dans la cathédrale de Limoges, offre, dans les médaillons quadrilobés du mur de fond, un calvaire et divers tableaux du Nouveau Testament, tandis que la scène de la cérémonie funèbre se trouve réduite à la paroi du sarcophage.

Aux tombeaux de ronde-bosse à pleurants, isolés comme celui de Saint-Bertrand-de-Comminges dans un collatéral ou une chapelle, les monuments du frère et du fils de Saint Louis élevés à l'abbaye de Royaumont ont, vers le milieu du XIII^e siècle, fixé un modèle. Concentrée, à l'abri de la dalle, sur la base même des tombeaux, en pleine œuvre, au lieu de constituer à l'écart une sorte de développement annexe, la figuration des funérailles garde une cohésion, une sobriété qui s'opposent à l'exubérance espagnole, et semble avoir plu à l'esprit mesuré des imagiers français.

Mais ce parti n'allait pas sans difficultés. En effet, depuis l'époque romane³, une tradition presque constanle, et qui paraît avoir fait loi, disposait sur les côtés du monument une arcature d'assez mince relief, motif ornemental emprunté à l'architecture, et fort heureux, parce qu'il simulait un support de la lourde dalle. Or, tandis que le mur de l'enfeu offrait au déroulement d'un cortège une surface libre, un tel décor se trouvait gèner une interprétation vraie de l'absoute ou du convoi. D'une part, les figures semblaient astreintes à régler leur relief sur le relief propre, généralement très faible, de leur encadrement d'applique. D'autre part, à la scène qu'il fallait ordonner,

^{1.} Fried. Lübbecke, *Die gotische Kælner Plastik*, Strasbourg, 1910, in-8°; planches 23-25.

^{2.} Dessins de Gaignières, I, nº 995.

^{3.} Voir le tombeau de Chamalières déjà cité, et les tombeaux représentés dans les Résurrections des Morts, les Enterrements de la Vierge, etc., aux tympans des églises. La cathédrale de Reims en offre de bons spécimens du XIIIº siècle.

à la procession qu'il fallait dérouler, les arcades barraient la route, sectionnant l'espace en une suite de cases séparées.

Ornementation et imagerie symbolique, arcature et procession funéraire:

termes contradictoires qu'il faut concilier. Sans doute, bien des fois, l'un exclura l'autre, témoin, par exemple, les monuments sévères, garnis d'arcatures nues et austères que se firent élever à l'abbaye de Citeaux les ducs capétiens de Bourgogne¹. En de tels cas, l'on faisait choix entre les deux éléments offerts par la pratique usuelle: si on choisissait le décor, on renonçait à la scène, et si l'on préférait la scène, on la présentait sans le décor ordinaire. Mais, dès le xiiie siècle, la conciliation des deux éléments avait été tentée. Deux tendances alors s'étaient marquées: ou bien, pour ainsi dire au travers des obstacles ornementaux réduits au plus petit nombre possible, mettre en marche un véritable cortège, par groupe de deux ou trois personnages, comme au sug-

1. Voyez les reproductions données par M. Kleinclausz, L'Art funéraire en Bourgogne au Moyen Age, Gazette des Beaux-Arts, 1901, t. II et 1902, t. I. L'exclusion des arcades au profit de la scène paraît plus rare.



TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE BERNARD BRUN

(Cathédrale de Limoges.)

Certains débris, comme le beau bas-relief du XIII° siècle où se voit la famille de Gauthier de Sully, au Val-Saint-Benoît (Saône-et-Loire), ne doivent pas faire illusion, parce que leur place très probable était sur le mur de fond, au-dessus du tombeau, suivant le type conservé par le tombeau de Saint-Thibault (Côte-d'Or).

gestif tombeau des enfants du duc de Bourgogne au prieuré du Val-des-Choux¹; — ou bien, traitant chaque arcade comme une niche, que couronne maintenant un gàble, y disposer une figure isolée, adossée au sarcophage et immobilisée, ne gardant en somme d'un processionnaire que le costume et le geste: c'est le cas, par exemple, - à côté même du tombeau du fils de Saint Louis dont les pleurants, isolés encore, mais en marche et de profil, annoncent le premier parti - de celui du frère de saint Louis, Philippe de France, et, au xive siècle, de maint parement de tombeau à enfeu, comme ceux de l'évêque Bernard Brun, à Limoges, et de l'archevêque Pierre de la Jugie, à Narbonne. Le premier parti est plus expressif, le second plus décoratif, et l'on pourrait sans doute fixer exactement ici le point initial de divergence de deux conceptions, dont les destinées, longtemps parallèles, devinrent finalement contraires. L'imagier du xine siècle, qui voudrait dérouler son cortège funèbre malgré tous les obstacles, annonce ce champion réaliste du xve siècle, qui, au pathétique tombeau de Philippe Pot, du Louvre, achève de bannir tout encadrement décoratif au profit de l'expression humaine; et le sculpteur des niches ornementales compte dans sa lignée les auteurs de ces pleurants, de plus en plus à l'étroit dans leurs belles prisons gothiques ou Renaissance qui finiront, par exemple, au tombeau du duc François II, à Nantes, par n'être plus que figurants honteux, accroupis et étouffés en des médaillons à l'italienne.

Jusqu'au milieu du xive siècle, les générations gothiques, habituées aux représentations symboliques et simplifiées, s'étaient ainsi contentées de solutions imparfaites du problème du cortège. Ces indications incomplètes affectaient presque toujours une forme artistique des plus belles, et, du reste, elles approchaient de la réalité à peu près dans la mème mesure que les traits impersonnels des personnages ou du gisant, base assez solide pour la pensée. Mais, dès qu'une vision plus aiguë, dans la deuxième moitié du siècle, tend à mesurer la valeur des œuvres au critérium de la réalité, que, partout, à l'instar des grands modèles de Saint-Denis, les traits s'individualisent, que les reliefs saillissent, que les scènes s'animent et, sous leurs entraves, cherchent la plénitude de la vie, les insuffisances du partitraditionnel se trouvent manifestement dénoncées, et des novateurs, çà et là, chacun pour son propre compte, tendent vers un nécessaire progrès.

^{1.} XIIIº siècle? Le monument a été détruit. Mais une gravure du Voyage littéraire de deux Bénédictins, 1^{re} partie, p. 113, montre bien comment le sculpteur, tout en conservant l'arcature s'était efforcé de représenter un cortège en marche. Qu'on rapproche cette gravure du tombeau du fils de saint Louis (à Saint-Denis) dont les pleurants, présentés de profil et en marche, trouvent cependant entre eux huit piles par grande face, et ne peuvent, par conséquent, donner une idée directe de cortège.

Il n'est, pour surprendre bien clairement leur effort, qu'à examiner deux œuvres sensiblement contemporaines et exécutées en des régions peu distantes l'une de l'autre. La première, due à un artiste wallon, mais érigée non loin du Comminges, n'est autre que le tombeau de Charles le Noble, déjà plusieurs fois cité, et qui est du type offrant un alignement de niches; la deuxième, exécutée au contraire suivant la formule du cortège, est précisément le tombeau doublement anonyme de Saint-Bertrand-de-



TOMBEAU D'UN PRINCE DE BOURGOGNE, AU VAL-DES-CHOUX D'APRÈS LE VOYAGE DE DEUX BÉNÉDICTINS

Comminges, dont la place et le sens dans l'évolution des tombeaux à pleurants vont maintenant se révéler bien nettement.

Les pleurants de Pampelune s'adossent au sarcophage, séparés par des arcades appliquées à la paroi. Mais, cette fois, ces pleurants sont des statuettes de ronde-bosse. Janin Lomme a placé ses petits bonshommes, comme des saints, sur des consoles, et ce léger encorbellement, auquel répond en haut un surplomb plus accentué de la « tombe » et de l'arc d'encadrement transformé en dais, est le simple et fécond artifice qui permet à ses figures de se dégager entièrement du massif du tombeau. Seulement, ces pleurants, s'ils peuvent vivre maintenant, s'animer et gesticuler, ne circulent pas. Libérés du sarcophage, ils sont encore prisonniers du décor : que ces isolés, enfin doués de vie, veuillent devenir troupe, ils se heurteront aux cloisons de leurs cages individuelles et cherront de leurs socles étroits! Maître du relief, l'artiste a dù sacrifier encore l'idée du cortège en marche.

C'est au contraire l'intérêt du monument de Saint-Bertrand d'avoir été, à peu près au même temps où s'élevait celui de Pampelune, l'un des premiers tombeaux français qui aient donné à l'œil l'illusion d'une libre procession qui se déroule 1. L'auteur de ce tombeau probablement épiscopal, voulant loger dans son arcature une foule de clercs et de pleurants qui apparaît digne des mausolées espagnols, a repris en somme la formule du tombeau du Val-des-Choux, mais, géminant résolument ses larges arceaux, il réduit à quatre, pour une face longue de près de trois mètres, le nombre de ses pilastres, qu'il fait, de plus, saillir très fortement en avant du massif2, donnant ainsi à l'œil une impression de profondeur, renforcée encore par le système des arcs à ressauts très saillants également, et qui se surplombent. Ses pleureurs se détachent en fort relief eux aussi, et leur procession s'avance sur deux files dont la superposition, suggérée probablement par le spectacle des cortèges réels, esquisse comme un embryon de perspective. Nombre de personnages, entrevus entre ceux du premier plan, font foule, nous l'avons noté, et cette foule, compacte, se collant aux épais contreforts, dans lesquels certaines figures sont nettement engagées³, semble, dans sa force, les traverser: un passage paraît exister entre le pilastre et le mur du tombeau, dont l'œil, trompé par l'ombre de tant de saillies, n'apprécie plus nettement la distance. Que l'artiste, plus ingénieux encore, eût perforé réellement ses lourds contreforts, il eût achevé de livrer à ses processionnaires un chemin libre sous la traditionnelle arcature respectée.

Mais, malgré tant de soins, il n'y a là qu'une ébauche. Cette foule massée esquisse une marche collective véritable, et elle étouffe pourtant encore dans ses entraves. Et surtout, elle ne peut encore s'arracher, comme les pleurants de Janin Lomme, du tombeau mème : elle n'est encore, si haut soit-il, qu'un relief. Est-ce ici encore, comme dans son style, défaut d'audace, est-ce insuffisance

^{1.} Si nous cherchions à suivre avec plus de précisions, à travers les œuvres du xive siècle, les efforts tentés par les imagiers pour concilier l'arcature et la scène, nous aurions sans doute à citer quelques suggestifs témoignages antérieurs aux sculptures de Saint-Bertrand. Le musée du Puy, notamment, possède un intéressant bas-relief, très probablement funéraire (cf. P. Vitry et G. Brière, *Documents de sculpture française du Moyen Age*, planche LXXXXVI, fig. 5), où un sculpteur a comprimé six figures — quatre femmes et un homme — dans l'étroite arcade qui devait les encadrer jadis. Il a dù réussir, dans l'ensemble aujourd'hui disparu, à donner l'impression d'une foule. Mais, à en juger du moins par le fragment du Puy, ses groupes restaient isolés, chacun dans son arcade et face au spectateur. Le cortège ne défilait pas.

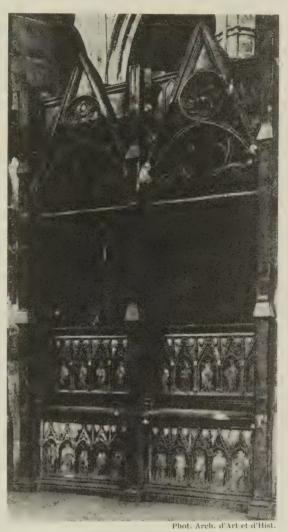
^{2.} On mesure trente centimètres du massif à l'arète externe des pilastres; les pleurants n'ont eux-mêmes que trente-neuf centimètres de haut en moyenne.

^{3.} Tel, par exemple, dans le premier bas-relief à la face senestre, ce pleurant qui, s'enfonçant à demi derrière une grosse pile, penche la tête en arrière, avant de disparaître sous son ombre.

des moyens financiers ou matériels mis à sa disposition? L'auteur du tombeau de Saint-Bertrand-de-Comminges a indiqué clairement, à qui savait voir, une remarquable solution au problème de la conciliation des deux éléments con-

sacrés, arcature et cortège, mais il n'a pas su la réaliser entièrement.

Délivrer les pleurants du sarcophage, dérouler réellement et librement leurs files. lelles étaient depuis un siècle les deux parties du problème. Les tombeaux franco-flamands, à dalles de Dinant, de Pampelune et de Saint-Bertrand satisfaisaient plus ou moins complètement à l'une, mais sacrifiaient l'autre: leurs pleurants piétinent sur place, isolés face aux spectateurs, ou sont encore prisonniers du tombeau. L'œuvre, dont l'un et l'autre donnaient l'ébauche, œuvre traditionnelle dans ses éléments, œuvre d'aboutissement par le parti, exigeait-elle par sa nécessaire richesse, par sa perfection réaliste, plus encore que des facultés d'invention, les rares ressources d'un marché exceptionnel? C'est, en tout cas, assez loin du Comminges et de la Navarre, aux côtés du prince qui, quelques années avant que ne



TOMBEAU DE L'ARCHEVÈQUE PIERRE DE LA JUGIE (Cathédrale de Narbonne.)

fûssent commandés les deux tombeaux pyrénéens, préparait le plus somptueusement la glorification monumentale de sa dynastie, que l'œuvre parfaite, ou mieux le chef-d'œuvre, a été réalisée. C'est le tombeau du duc de Bourgogne Philippe-le-Hardi, achevé à Dijon en 1411, qui donna seul à la vieille représentation funéraire toute sa vérité iconographique. Sous les riches

dais d'albâtre, géminés comme les arcs de Saint-Bertrand, et fouillés par Claus de Haine, processionnent les quarante et un pleurants de Claus Sluter et de Claus de Werve. Ils détachent complètement du fond noir du tombeau leurs claires rondes-bosses d'albâtre, et leur route est libre: nul obstacle devant eux, car l'arcature, conservée, mais développée, s'est transformée en une vraie galerie, en un large « cloître » qui s'ouvre à leur foule en marche.

Du même coup la vie, l'animation d'une scène réelle, qui, à Saint-Ber-



Phot. Arch. d'Art. et d'Hist.

TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI
(Musée de Dijon.)

trand, étouffées encore par le cadre, restaient pour ainsi dire en puissance, éclatent ici pleinement. Toute l'imagerie gesticule et, dans le jeu infiniment varié des draperies mobiles et des physionomies observées, se livre sans réserve, comme dans la joie de sa délivrance, à la plus dramatique, à la plus réussie des pantomimes funéraires. C'est au point que, comparés à cette troupe mouvante, saisie par un évocateur incomparable dans le plein de l'action et de la pensée, les deuillants prisonniers de Saint-Bertrand paraissent singulièrement pauvres et gauches.

De fait, en leurs gestes manquent l'assurance et la variété, en leurs visages l'accent de la pleine vérité et de la vie réelle; leur cortège est serré au-delà de la vraisemblance. Et cependant leurs attitudes, leurs traits, le mouvement

qui, malgré tout, les entraîne, indiquent clairement que leur auteur, s'il n'y atteint pas encore parfaitement, vise du moins au réalisme d'une scène vue. Son ingénieux dispositif des éléments consacrés révèle le mème effort et représente son principal mérite. C'est par là surtout que le sarcophage de Saint-Bertrand revèt son sens propre dans l'histoire des tombeaux à pleurants.

Il ne saurait ètre question, en effet, de faire de ce monument, pas plus du reste que de celui de Pampelune, une réplique modeste, une simplification économique du coûteux tombeau de Dijon. Certes ce tombeau leur est antérieur à tous deux; cependant, il ne fut mis en place et ne put être vu, à Champmol, qu'en 1411. Or, Janin Lomme résidait en Navarre au moins dès le printemps de cette année-là 1. Et le sculpteur de Saint-Bertrand, qui ouvrait peut-ètre vers 1425, n'avait vraisemblablement pas visité, auparavant, le lointain mausolée bourguignon : la renommée des monuments dijonnais ne devait naître, en effet, que beaucoup plus tard, après l'achèvement, en 1470, du tombeau de Jean-sans-Peur. Les bas-reliefs commingeois représentent au contraire l'invention originale d'un artiste, ignorant de l'œuvre slutérienne, qui a été devancé certes, sur la route qu'il suivait, par une équipe plus riche que lui et d'argent et de talent, mais qui, pour avoir cheminé plus lentement, et pour s'être arrèté à l'étape résolument brûlée par ses émules « bourguignons », ne jalonne que plus clairement les tendances qui, de son temps, guidaient les sculpteurs de cortèges funèbres. Il a laissé un témoignage retardataire, mais précieux, des conceptions qui préparèrent la formule parfaite des chefs-d'œuvre de Dijon et, du mème coup, l'éclosion de toute la famille des tombeaux à galerie ouverte, comme ceux de Souvigny et de Bourges.

HENRI DROUOT

1. E. Bertaux, Le Mausolée de Charles le Noble, pp. 100 et 105.

LE SALON D'AUTOMNE



n a peine à reconnaître le Salon d'Automne sous l'aspect nouveau qu'il a pris cette année, aux Tuileries. Il a été fondé pour lutter contre toute hiérarchisation de la production artistique, pour protester contre la classification des arts en arts majeurs et mineurs, pour affirmer qu'il n'y a nulle différence de dignité entre peintres, sculpteurs, graveurs architectes et ceux qu'on est bien forcé encore d'appeler « décorateurs », faute d'un terme

plus convenable qui manque à la langue française pour désigner quiconque crée de la beauté par la forme ou la couleur dans les matières les plus diverses. Non content d'affirmer l'égale importance de tous les arts plastiques, il a de plus accueilli libéralement urbanistes, photographes, couturiers, musiciens, cuisiniers, littérateurs, danseurs, producteurs de films, que sais-je encore! Et ce Salon débordant de vie tumultueuse, dont on aimait les audaces, dont on attendait toujours quelque initiative un peu révolutionnaire, a cette fois l'air austère et morne d'une manifestation d'art officiel.

Le Salon d'Automne n'a pas renié cependant son idéal. Si les décorateurs n'y ont pas installé de stands, si l'art appliqué y fait, pour une fois, figure de parent pauvre, si la cuisine, la danse, la mode et le cinéma n'y ont plus droit d'entrée, c'est que la place a fait défaut. Les décorateurs au moins s'en peuvent consoler. Ils ont donné tout leur effort à l'Exposition des arts décoratifs et industriels. Or c'est le Salon d'Automne qui a préparé inlassablement, depuis près de vingt ans, cette manifestation dont on n'eût pas pu sans lui envisager mème la possibilité. L'Exposition est en grande partie son œuvre. Il a le droit d'en ètre fier et nous avons le devoir de le rappeler ici.

Il a fallu également réduire considérablement l'apport des peintres, graveurs et sculpteurs. Ne le regrettons pas trop. Ce n'est pas la quantité d'œuvres que présente un Salon, c'est leur qualité qui importe et, à cet

égard, l'ensemble du Salon d'Automne, plus sévèrement choisi que d'ordinaire, est agréable à visiter. On serait facilement tenté, pour en rendre compte, de suivre le classement habilement introduit par la commission de



JEUNES FEMMES AU RUISSEAU, PAR M. E. OTHON-FRIESZ

placement qui a cherché à rapprocher les envois selon leurs tendances artistiques ou qui a groupé, autant que possible, dans une même salle, les artistes d'une même génération. Méfions-nous des conclusions auxquelles pourrait conduire cette présentation. On ne saurait étudier l'art d'aujourd'hui comme on étudie les formations géologiques d'époques très lointaines savamment cataloguées par ères, systèmes ou étages. L'ordre, qu'on établirait ainsi,

risquerait à chaque instant d'être remis en question, bouleversé par la vie qui continue et qui a bien souvent des retours imprévus.

Si l'on essaie cependant de formuler une impression générale, on peut affirmer, sans trop se tromper, que nos plus jeunes artistes, ceux que l'on aime surtout à etudier ici, paraissent retrouver enfin et chaque année davantage, les chemins dont ils s'étaient un peu écartés. Ils reviennent les uns après les autres à notre grande tradition nationale faite de respect pour la nature, de souci de mesure et de clarté, à quoi se mêle un goût renaissant de belle technique et de loyale exécution. La soumission à la vérité et à la nature n'implique nullement le renoncement à ce qu'un tempérament heureusement doué peut exiger de liberté et d'indépendance. Cette soumission n'est pas de la servilité, comme à l'époque du réalisme triomphant. Elle ne conduit à l'adoption d'aucune formule étroite, d'aucune doctrine, d'aucun parti pris. Elle laisse à chacun pleine liberté dans son interprétation de la vie, dans sa manière ou dans son style. Elle ne renie que ceux que Gauguin appelait « les fumistes et les habiles », comme nous le rappelait justement Robert Rey dans sa vigourcuse préface au catalogue du Salon de l'an passé, ajoutant que le nouveau classicisme, que l'on voit s'ébaucher et renaître, n'a aucun rapport « avec les obséquiosités et les bètises d'un académisme auquel manquait même la dignité des cuistres. »

Ces réflexions s'imposent particulièrement, semble-t-il, en étudiant les nus qui ont été rarement aussi nombreux. Et quelle diversité d'interprétations d'Ottmann à Friesz et à Uzelac, de Bonnard à Guérin et à Lempitzky, sans oublier Picard le Doux, Marcel Roche, Sabbagh, Favory et Foujita! On ne rencontre plus qu'exceptionnellement la brutalité érigée en principe, le mépris du corps humain affiché en des toiles qui ne songeaient qu'à heurter de front toute vraisemblance et ce réalisme forcené qui prétendait protester, par ses excès mêmes, contre une fade élégance trop prisée ailleurs.

Othon Friesz expose une de ses meilleures œuvres par laquelle s'affirme éloquemment le souci de sa génération de retrouver le style classique dépouillé de toute mesquinerie, de toute petitesse, de tout maniérisme et d'ordonner une œuvre d'art suivant un rythme puissant et logique. Sa toile n'est certes pas sans défauts. Mais voyez la distance entre cette écriture volontaire, hautaine, expressive, les maladresses de ceux qui s'engagent dans une voie semblable et restent trop souvent en chemin, comme Uzelac, dans ses Trois Grâces. Le Nu à la tapisserie, de Marcel Roche, un des bons tableaux de ce Salon, témoigne de plus de souci d'observation directe, de belle matière, et remet en honneur un réalisme de bon aloi. A la Femme nue, de Charles Guérin, assise sur une étoffe d'un bleu agressif, il manque une certaine distinction. On souhaiterait plus de sobriété et plus de goût.

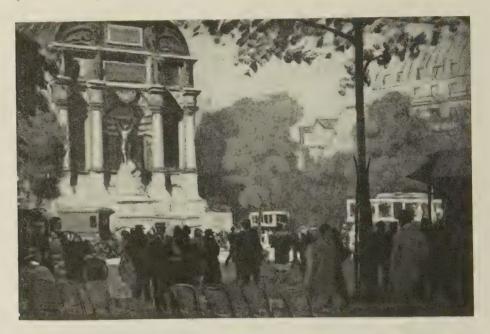
Le nu délicat du peintre belge Robert Buyle possède ces qualités au plus haut point. Les envois de Foujita (*Sur le sable* et *Modèle*), sont comme toujours d'une exécution précieuse ajoutée à une vision des plus raffinées. Un des meilleurs peintres de nus de la jeune génération, Sabbagh, semble



NU A LA TAPISSERIE, PAR M. MARCEL ROCHE

entraîné dans une voie dangereuse. Son *Nu dans une alcòve* mériterait, à la fois par la conception du sujet et par sa manière, une médaille aux Artistes français. Comme nous préférions la facture plus large et plus franche de ses envois au Salon d'Automne de 1922 (*Nu couché*), ou aux Indépendants de la même année (*Nu à la fourrure*). Alfred Lombart se préoccupe heureusement de l'atmosphère dans son étude de nu devant une

fenètre. Lempitzky combine les erreurs de vision de la lentille photographique avec le souci de style des cubistes. N'oublions pas les trois nus en plein air peints par Kvapil avec une facilité quelque peu inquiétante, les *Baigneuses*, de Théophile Robert, l'*Odalisque*, de Mainssieux, le *Nu couché*, de Stany Lemmer, celui de Valdo Barbey et aussi les envois de Runze, Marcolesco, dépourvus de toute autre prétention que de faire preuve d'un métier sans reproche. Je m'excuse de garder pour la fin la *Sieste*, de Picard le Doux, qui décoit à tous égards et le grand tableau de Favory, l'Été, où figurent sur un



PLACE SAINT-MICHEL, PAR M. JULES FLANDRIN

fond de paysage, deux femmes nues, une automobile et trois personnages habillés. L'artiste a trop de dons pour qu'on essaie de lui dissimuler que sa composition est heurtée, que les tons en sont désagréables, qu'entre les divers plans du tableau il y a manque de liaison, que seuls ses deux nus du premier plan résistent à peu près à la critique. Cette opinion d'une franchise un peu brutale n'exclut pas l'estime pour un effort qui, malgré ces réserves, demeure intéressant. Le *Nu à la baignoire*, de Pierre Bonnard, est un tour de force exceptionnel que seul un talent comme le sien pouvait se permettre, tandis que la *Coiffure*, d'Ottmann, possède une séduction contre laquelle il convient de réagir parce que la virtuosité y tient trop de place et aussi la convention. Son tableau est un magnifique et invraisemblable feu « d'artifices ».

Après les peintres de nu, les paysagistes forment une imposante cohorte.

Dans leurs envois il s'en rencontre beaucoup d'agréables. René Juste, Balande, Charreton, Chénard-Huché, de Waroquier, en dépit de son manque de simplicité, Contel, Savreux, Lepreux, René Girieud, Leprin qui renouvelle les sujets d'Utrillo, Osterlind dont la manière s'alourdit, Fornerod, Villard, Rameau, de Castro, d'une distinction de plus en plus sobre (Oliviers à Villeneuve-lès-Avignon) et Daragnès avec sa belle franchise de touche, confirment



Phot. J. Roseman

LA COIFFURE, PAR M. HENRY OTTMANN

leurs mérites divers, soit qu'ils se contentent d'impressions de nature directement traduites, soit qu'ils se montrent plus préoccupés de composition et d'arrangement décoratif, ou qu'ils poursuivent l'affirmation synthétique du caractère d'un paysage. Parmi les œuvres plus discutables notons les paysages d'Auvergne de Brabo, aux verts agressifs, les simplifications brutales de Du Marboré (l'Hôtel du port), les harmonies puissantes et mal accordées de Dettow, le Repos des cyclistes de Laboureur, dont la fantaisie s'exprime mieux dans ses spirituelles eaux-fortes, la Forêt de Demeurisse, surchargée encore de détails inutiles. Ladureau, avec son Arbre mort,

tragique, traité dans un style large, n'a pas su éviter un certain vide dans sa composition. Jules Flandrin est à la fois sensible et intelligent, souple et volontaire dans la *Place Saint-Michel, un matin d'été*. Son autre toile qu'il intitule *Rébecca*, déconcerte par sa donnée et séduit par l'attrait d'une gamme très riche de couleurs chantantes et complémentaires.

C'est encore du paysage que relèvent les œuvres de M^{lle} Jouclard, *Moisson* et *Scierie*, simples scènes de la vie rustique qu'elle a voulu transfigurer par une gesticulation pathétique un peu outrée, mais dont la puissance est indéniable et deux petits tableaux d'un artiste demeuré jusqu'à présent ignoré, Pierre Lacroix, bonnes études de chevaux en plein air, d'une franche exécution. (*Rouliers poitevins* et *Dans le Perche*.)

Le portrait est trop délaissé. C'est un genre difficile où l'art français a toujours triomphé. Il exige un ensemble de qualités qui paraissent se perdre de nos jours chez les peintres; seuls les sculpteurs en conservent la précieuse tradition. Effacement de l'artiste devant son modèle, obligation pourtant, en fixant les traits du visage, de descendre au fond d'une àme et d'un caractère et de les « emporter tout entiers », comme disait La Tour, nécessité d'être à la fois préoccupé de la forme extérieure et d'aller par delà cette forme jusqu'à l'idée dont elle est le revêtement ou le masque, telle est la discipline à laquelle les portraitistes se sont toujours soumis. Nos peintres semblent se défendre un peu trop aujourd'hui de passer pour des psychologues, en quoi ils n'auraient pas tort, si l'on n'entendait par ce mot que l'introspection à la manière d'un romancier ou d'un philosophe, si différente de la psychologie spéciale à l'art du peintre toujours en liaison étroite avec l'étude des formes visibles. « L'os et le cartillage qui composent le nez », comme le rappelait Léonard de Vinci dans son Traité de la peinture, ont pour le peintre un intérêt primordial. Un amateur d'àmes n'en a cure.

Une mode, qui sévit actuellement, est celle du portrait plus grand que nature. Quand on cherche les raisons qui provoquent cet engouement, on trouve, à côté de bien d'autres, celle-ci qui me semble digne d'être notée et qui m'a été donnée sincèrement par un peintre. En exécutant une figure à très grande échelle, l'artiste se délivre du souci d'habileté de main qu'il lui faut conserver pour mettre en place, en un portrait, les mille détails de construction d'un œil, d'une oreille ou d'une bouche, où la moindre erreur de rendu détruit la ressemblance. J'aime mieux croire à une préoccupation d'effet, de style, voire même au besoin excusable dans un tableau peint pour le SaIon, d'attirer sur lui l'attention, que de supposer chez nos portraitistes actuels une possession du métier peu sûre d'elle-même, une insuffisante habileté professionnelle, bien que la seule habileté soit une qualité peu en honneur, de nos jours, chez beaucoup de jeunes peintres.

Quoi qu'il en soit, on ne saurait suspecter l'insuffisance du métier de M^{me} Muter, dont les figures monumentales sont puissamment construites, ni de Le Petit, l'infatigable peintre de maternités débordantes de vie, ni de Van Dongen (*Alla Nazimova*), ni de Verdegem (La *Ménagère*), que je cite parmi ceux qui outrent le plus visiblement les dimensions de leurs figures.

Charlot, dans son portrait de jeune fille en robe rose tend vers une vérité un peu photographique et conserve une sécheresse de facture dont on

s'étonne d'autant plus qu'elle disparaît ou s'atténue de jour en jour dans ses paysages, comme le prouvent ses Environs de Bormes. Déziré envoie un portrait de sa fille d'une précision qui évite mieux l'écueil de la sécheresse et un « Portrait de chien » très enlevé, de tous points excellent. Inguimberty conserve sa touche large et nourrie dans le portrait de Madame R. et Kisling sa préciosité (Jeune Espagnole). Avec son grand tableau, le Divan, réunion d'hommes de lettres raidis dans leurs poses, Tristan Klingsor a fait un



NATURE MORTE, PAR M. GEORGES DUFRENOY

effort auquel le succès n'a pas pleinement répondu. Le portrait de M^{me} Blaché donne mieux la mesure du talent et du goût de ce bel artiste, plus complet qu'Ingres lui-mème, que Fromentin ou Degas, en ce sens qu'il est poète et peintre et musicien à la fois. Signalons encore l'avantageux élève officier de réserve de M^{me} Fremont, les déformations caricaturales d'Hubrecht (Sir C. W. et Un Banquier), l'incisif portrait peint par Marius de Buzon, la Pianiste, de Martin-Ferrières, amusante étude d'attitude, le Groupe de famille, de Daniel de Monfreid, hommage à Gauguin, les deux figures de femmes de Louis Valtat tenues dans une gamme assourdie, le petit portrait que M^{me} Marie Alix nous donne de M. Paul Poiret sur sa péniche Amours, la Femme à la rose, de Synave, Mère et bébé, de J. Bonnier, traités décorativement, la Jeune femme au bouquet et la Femme au

chien, de Liausu, le poétique petit Breton de Mme Gonyn de Lurieux... Voici quelques scènes de plein air ou d'intérieur où la figure tient le principal rôle. La grande composition de Quelvée, David dansant devant l'arche, prouve une surabondance de dons que l'artiste ne discipline pas suffisamment. L'œuvre déborde de lyrisme, elle contient de beaux morceaux, elle reste une esquisse de proportions inhabituelles qu'il faudrait reprendre, pousser et achever. M'me Marval peint avec le charme de sa palette claire, une Diane habillée et une Agnès toute nue, ce qui est un peu inattendu ; Eberl nous montre de passionnés joueurs d'échecs derrière lesquels une femme se déshabille, Leprin une Belle cabaretière, habile d'exécution, et Poncelet évoque un groupe de chasseurs, une petite fille et un chien, en une grande toile pleine de bonnes intentions et de savoureuses maladresses. Robert Lemercier, dans son Bistro, sacrifie à un naturalisme bien démodé aujourd'hui, mais son envoi révèle de sérieuses qualités d'observation et de facture et dénote un peintre auquel il faut faire crédit. Henri Matisse possède une sensibilité d'œil extraordinaire qui fait pardonner le laisser aller, les négligences et même les incorrections de son écriture, défauts et qualités que l'on retrouve dans ses deux intérieurs : le Modèle et les Roses. La Plage, de Capon, groupe habilement quelques baigneurs et baigneuses traités avec une certaine lourdeur; Maillol représente en pleine action des Joueurs de football; Chavenon s'applique à peindre une accorte ménagère; M^{me} Shomfield expose une robuste Maternité... Mais où s'arrèter?

Moins de natures mortes que d'habitude. Il en est quelques-unes d'excellentes, particulièrement celle de Dufrénoy, magnifiquement orchestrée, celles de Jaulmes, d'une si rare distinction, celles de Valloton, de Jacquemot, d'une probité sans défaillance, celles de Lebasque, de Ladureau, de Barat-Levraux, de Bach, de M^{me} Plaza.

Je ne dirai rien de la section d'art religieux. Elle aurait pu réunir sans peine un ensemble plus intéressant que celui de cette année. Seuls les envois de Bisson, Marret et Gimel retiennent l'attention.

Je passe sous silence également les œuvres de Metzinger, Gleizes, Aberdam, Robinson, Rego de Montiero, Sterling, M^{me} Makovski et de quelques autres. Elles ont, je crois, toutes les qualités dont peut se réclamer l'art cubiste le plus intransigeant.

Il me reste à parler et trop brièvement, des graveurs et des sculpteurs. La Section du Livre constitue un ensemble d'une belle tenue. On y remarque le renouveau de faveur qui s'attache de plus en plus à la gravure en couleurs. On avait abusé dans l'illustration du livre, de l'austérité du blanc et du noir, particulièrement avec les bois gravés, car l'eau-forte joue des gris plus aisément. Mais je crains que la couleur ne conduise à d'autres



LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER
BOIS ORIGINAL DE M. JEAN LEBEDEFF
POUR LES TROIS CONTES DE FLAUBERT
(A. Fayard et Ct., éditeurs.)



abus encore plus regrettables. On est souvent tenté d'oublier que l'illustration du livre a ses lois spéciales, qu'en dehors de certains formats d'albums, des publications où l'illustration domine nettement le texte, celle qui ne doit que l'accompagner et le souligner appelle quelque discrétion dans l'emploi de la couleur. Regrettons aussi que plusieurs éditeurs se permettent d'exposer sous cadres des spécimens de leurs publications où ils n'omettent que le

texte. On ne peut juger d'un livre d'après une suite d'illustrations, si brillantes soient-elles. On aimerait se rendre compte de la manière dont les vignettes et le texte imprimé s'harmonisent. C'est un art difficile de les équilibrer de façon à réserver aux unes, aussi bien qu'à l'autre, leur rôle propre et leur importance relative.

P. E. Colin (Sur la pierre blanche, édition Calman-Lévy et les Démarqués, publication de la Société des Médecins bibliophiles), Brangwyn dans ses bois curieux pour les Campagnes hallucinées. Perrichon dont les bois exécutés pour le Discours de la méthode sont complétés, en hors-texte, par les cuivres de Gorvel (Helleu et Sergent, éditeurs), Charles Guérin avec ses lithographies pour Daphnis



MADAME GERDA WEGENER STUC PEINT PAR M. LÉON LEYRITZ

et Chloé (édition Georg), Lebedeff, excellent imagier d'une technique à la fois naïve et savante (la Légende de saint Julien l'Hospitalier de Flaubert, éditée par Fayard) et Lissac (bois gravés pour le roman de R. Escholier: Quand on conspire), Noury (bois pour Aucassin et Nicolette) et Le Breton (l'Équipage, édition de la N. R. F.), maintiennent les meilleures traditions et n'oublient jamais qu'ils ont à collaborer avec le typographe. Les discrets essais de couleur de Carlègle, camaïeux pour Mon amie Nane, que je préfère à ses dessins rehaussés pour la Fermière nue, les camaïeux de Hermann Paul pour l'éditeur Pichon, de Deslignières pour Marcel Seheur, (Rémi des Rauches, de Genevoix), méritent le même éloge. La vigueur des tons affirmée par

Maurice Raynal dans ses compositions destinées aux *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle se justifie et convient au sujet. Les lithographies rehaussées d'aquarelle de Paul Vera pour les *Amours de Psyché et de Cupidon* visent



VENUS, BRONZE, PAR M. ALFRED HALOU

à une jolie simplification décorative, celles de Pierre Noury pour les Chansons de Béranger sont d'une aimable fantaisie. Dignimont, dans ses bois en couleurs pour Marthe, de J. K. Huvsmans, évite toute banalité et toute fadeur. Laboureur exécute pour Silbermann, de J. de Lacretelle, des eauxfortes qui suggèrent habilement plus qu'elles n'expriment. P. E. Colin, Bellot, Vibert, Omer, Bruyer, Broutelle, Antral, Mlie Reynaud, Noury qui ose s'attaquer, non sans bonheur, au thème redoutable de la Danse macabre, ajoutent quelques planches originales aux illustrations destinées aux livres. Mais les graveurs tiennent dans ce Salon une place trop modeste.

Les sculpteurs étrangers appartiennent à presque toutes les nations du monde : Espagne, Esthonie, Pologne, Lithuanie, Tchécoslovaquie, Grèce, Suède, Suisse, Serbie, Russie, Danemark, Mexique, Brésil, Etats-Unis, Japon, etc. Leur présence à ce Salon est un éclatant

témoignage rendu à la sculpture française, dont ils ont en majorité subi l'influence. Leurs œuvres n'égalent pas encore celles de nos artistes. Trop souvent elles sacrifient à un esprit de système, obéissent aux lois d'une logique théorique qui ne remplace pas le sentiment. La mesure et parfois le goût, simplement, leur font défaut. Faisons exception pour M^{mes} Abranski, Clara

Fasano et Houston, pour MM. Black, José Clara, Cytronovitz, Hernandez dont les œuvres en taille directe ont tout le caractère que permet ce procédé, au détriment des délicatesses et des nuances, pour les envois de Fischer, Kinouchi (*Etude de chat*), Kuna, Monnier, Williams, Noack et M^{le} Lagermann qui a exécuté un portrait de M. Lugné-Poe sobrement expressif.



LA RONDE, BRONZE CIRE PERDUE, PAR M. ALBERT MARQUE

Je me garderai de porter un jugement d'ensemble sur les sculpteurs français. Trop de noms ne figurent pas au catalogue qu'on eût aimé y trouver. Ceux qui exposent ont dû se contenter de ne montrer que de la petite sculpture ou des bustes.

Faire revivre d'après des documents la figure d'un grand homme appartenant au passé, écrivain, peintre ou savant, est toujours une tâche ingrate et particulièrement difficile. Il s'agit moins encore d'en fixer l'image ressemblante que d'en donner une interprétation conforme à l'idée moyenne



BAIGNEUSE SURPRISE, BRONZE
PAR M. MARCEL GIMOND

que s'en fait le public d'après son œuvre et souvent d'après la légende. Dejean et Popineau, en modelant les bustes de Théophile Gautier à la crinière léonine et celui de Bandelaire, hautain, désabusé, ont su se montrer aussi bons sculpteurs qu'excellents analystes littéraires. Camille Lefevre nous donne de M. Lenoble, un de nos plus grands céramistes, un très beau portrait. Sous des plans harmonieux, équilibrés, mesurés, se traduit la richesse de la vie intérieure et la noblesse de la pensée. Le petit buste en stuc peint que Levritz a exécuté de Mme Gerda Wegener est, dans un autre style, une œuvre spirituelle, expressive, d'une fantaisie décorative qui convient au talent primesautier du modèle. De la Tête d'enfant de Contesse se dégage un charme voisin de celui que gardent pour nous les figures de Donatello. Mme de Bayser taille dans la pierre une autre Tête d'enfant, « modulée » avec de jolies délicatesses. Le buste en ciment de Lipchitz, portrait de M. Florian-Parmentier, est intéressant : le bas-relief d'André Rivaud pour le monument d'Olivier Sainsère n'a rien gagné à être taillé directement et bien sommairement dans le granit, au contraire, à en juger d'après le moulage qu'on nous présente. Le Violoniste Jacques Thibaud, de Vibert, le Portrait du Docteur Petit, de Swiecinski, la Tête de temme, de Mme France Raphaël et les envois de Nicot, Tinayre, Wlerick,

Bos, Marye, Bacqué, $M^{\rm mes}$ Anna Bass et Brizard, mériteraient mieux que cette sèche énumération.

Halou expose le bronze de la Danseuse, qu'il nous avait montrée au

Palais de Bois, inspirée des mouvements d'Isadora Duncan et une Vénus agenouillée se dépouillant de ses voiles, œuvres d'un artiste difficile pour

lui-même, toujours préoccupé d'éviter la banalité. Il y a plus de souplesse dans le style de Marque. L'Enfant à la vasque aussi bien que la Ronde, combinent notre tradition du xviiie siècle avec celle des della Robbia. La Baigneuse surprise, de Gimond, monumentale dans son attitude est, malgré quelque lourdeur de facture, l'un des meilleurs envois à la section de sculpture, avec la Femme à l'enfant de J. Bernard, exécutée dans un rythme qui traduit pleinement la joie du mouvement. Le groupe de Pierre Traverse traite le même sujet : Mère et enfant. Il le réalise dans un esprit différent, avec moins de souplesse ingénue, plus de préoccupation de l'effet décoratif. Le Bain, de Popineau, a été pour l'artiste l'occasion d'une étude de nu très hardie et très réaliste. L'abandon et la pose se mêlent curieusement dans l'attitude du · modèle. Les deux femmes nues de Parayre groupées assez gauchement, ont des qualités de métier. J'ai noté encore un basrelief d'André Guerval, la Roue,



FEMME A L'ENFANT PLATRE, PAR M. JOSEPH BERNARD

les médaillons de Binquet pour la façade de l'hôtel des postes de Casablanca, si différents du style habituel de nos monuments publics, la façade du monument aux morts de Chalon-sur-Saône, de Rochette, une frise d'un émouvant réalisme, traitée par larges plans.

Entre les animaux de Pompon, un joli petit goret et un pélican en bronze

doré, ceux de Badeau (Éléphant, Bison chargeant), ceux d'Artus, de Baucher (Chouette effraie), de Navelier qui paraît se laisser troubler de façon bien inattendue par les théories cubistes, de M^{me} Chana Orloff, un Dindon tout gonflé d'orgueil, de Pavie, de Holbert, taillés directement dans le granit (Chacal et Cormoran), que de différences de tendances, de style ou de facture! Il serait trop long de les vouloir analyser.

Devant une telle variété de talents, tant d'intérêt porté par nos sculpteurs aux multiples manifestations de la vie, à l'expression de tous les sentiments humains, devant leurs efforts si divers d'atteindre à la beauté et au caractère, je songeais à un jugement sur la sculpture qu'Edmond About formulait dans son Salon de 1857. « Le statuaire, écrivait-il, ne s'adresse ni à la sensibilité, ni à la curiosité, ni aux passions grandes ou petites de la foule », et il ajoutait : « Tout l'intérêt de ses ouvrages est dans la perfection d'une beauté muette, incolore et pour ainsi dire abstraite. »

Jugement qui fait de la sculpture un art froid, hautain et sans vie, jugement auquel la foule d'aujourd'hui est encore trop encline à souscrire, à la suite d'idées fausses sur la statuaire antique reçues sans contrôle dès les bancs de l'école, opinion qui pendant trop longtemps a reflété fidèlement l'un des dogmes les plus indiscutés de l'esthétique officielle... Notre vraie tradition française en démontre avec évidence l'injustice et l'erreur.

GASTON VARENNE





FRISE DU SALON DE L'AMBASSADE, PAR M. HENRY BOUCHARD

L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES

LA SCULPTURE

LE TEMPLE DE L'EFFORT HUMAIN — LA PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE

Exposition de 1925 ne comportait officiellement, à l'inverse des manifestations analogues qui l'ont précédée, aucun grand programme d'ensemble de sculpture décorative, si l'on excepte peut-être la série des quatorze statuettes d'artisans en bronze de la Cour des Métiers dont quelques-unes étaient des morceaux honorables, mais dont la conception anecdotique et l'effet menu restaient assez décevants. La fontaine de Poisson, qui figurait au centre de cette cour, manquait aussi par trop d'ampleur et d'originalité de conception. Par économie ou par parti pris, les architectes constructeurs avaient presque partout réduit au minimum le concours des sculpteurs. Le magnifique ensemble de la décoration intérieure du Grand-Palais ne comportait, par exemple, que quelques statues choisies, pour ainsi dire à l'aventure, dans les réserves de l'État, pour remplir ses niches basses. Réemploi également que la statue de la France de Bourdelle placée devant le Grand-Palais et que la plupart des statues et groupes déjà vus, dispersés dans les jardins du Cours-la-Reine et de l'Esplanade, ceux de Jeanniot, de Traverse, de Guénot, de Halou, de Poncin et d'Yvonne Serruys, plus ou moins appropriés à leur destination occasionnelle et au cadre environnant, comme ils

le seront, hélas! dans les édifices ou jardins publics qu'ils seront appelés à décorer au gré d' « affectations » imprévues.

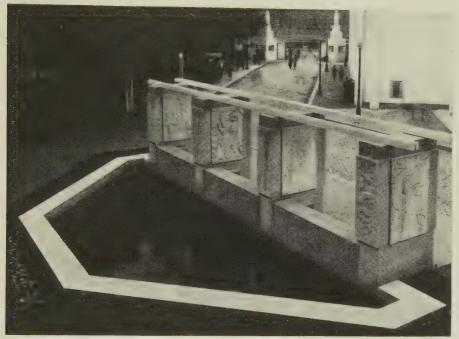
Il eût été pourtant intéressant, dans une exposition de ce caractère, de concevoir et de réaliser, suivant un plan concerté, une décoration de palais ou de jardin qui ne fût pas simplement une « foire d'échantillons ». Mais l'individualisme dominait, et les « pavillons » pressés tenaient lieu d'ensembles. Leurs architectes firent-ils au moins appel à quelques collaborations? Beaucoup s'en passèrent. Constatons-le, sans regretter peut-être, devant la volonté simplificatrice des lignes et des masses d'aujourd'hui, l'encombrement des façades et des silhouettes de jadis : nudité complète au *Théatre* de Perret, chez Mallet-Stevens, chez Patout, chez Sauvage, chez Sue et Mare, comme aux *Tours* de Plumet. Tony Garnier n'admit sur son pavillon de Lyon qu'un haut-relief de Larrivé, d'ailleurs assez disproportionné et inattendu, qui éclatait brutalement sur les surfaces dépouillées de ses façades, Huillard un grand frontispice de Bourdelle, comme enseigne de sa *Bibliothèque*, Boileau des revers de porte, d'ailleurs fort curieux, de M^{me} Céline Lepage pour son pavillon du *Bon Marché*...

Il faut noter toutefois quelques collaborations heureuses et exceptionnelles où le sculpteur sut suivre la volonté du maître d'œuvre et plier son talent à un emploi vraimemt architectural. C'est, d'une part, l'œuvre du jeune sculpteur Navarre dans ses bas-reliefs rudes et schématiques, mais expressifs et singulièrement appropriés à la traduction en métal repoussé qu'ils étaient censés devoir subir, dans la porte métallique conçue par Ventre et Favier, pour être réalisée par Brandt, mais restée à l'état de maquette de plàtre argenté. C'est d'autre part, la suite des reliefs si pleins et si souples, sachant faire vivre la muraille sans la trouer, que Joseph Bernard avait déployés sur l'avant-corps du pavillon construit par Patout pour le collectionneur idéal rèvé par Ruhlmann et dans le patio simple et nu, entre deux galeries étrangères, dont il avait fait, par la seule vertu de son art, par la proportion et la justesse d'accent de ses six reliefs, comme un vestibule de temple harmonieux et calme.

Une autre coupure symétrique des galeries avait été confiée à Bouchard, mais ses quatre bas-reliefs, qui offraient de très sincères et vigoureuses stylisations de la vie moderne, étaient opprimés par des fresques différentes d'échelle et, d'ailleurs, assez vides, dont la juxtaposition laissait une impression chaotique assez peu agréable. Plus heureuse dans son résultat était la collaboration du même sculpteur à la décoration du Salon de l'Ambassade, avec ses deux jolies frises de jeunes filles modernes jouant ou faisant de la musique, dont nous reproduisons l'une ci-dessus. Des motifs décoratifs de Hairon et des animaux de Lebourgeois complétaient fort agréablement

cette parure sculpturale du salon organisé par Pierre Selmersheim et Henri Rapin.....

Et ce serait à peu près tout pour les tentatives de sculpture monumentale, si nous n'avions à examiner deux ensembles dus à l'initiative privée, deux ensembles réalisés en tout ou en partie: ceux de la Pergola de la Douce France et du Temple de l'Effort humain, sur lesquels nous voudrions insister particulièrement ici. Quelques mots encore cependant pour rendre



Phot. M. Vaux.
PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE, M. LUCIEN WOOG, ARCHITECTE

hommage à certains morceaux exposés dans les pavillons étrangers et qui, pour la plupart ingénieusement présentés, prenaient pour nous une valeur d'information, et un peu aussi de leçon, toute particulière. En premier lieu, il faut placer la magnifique statue de femme en marbre de Kuna qui ornait au pavillon polonais le centre d'un joli et simple atrium composé par M. Czajkowski. Des souvenirs, sans doute, y apparaissaient de Maillol et de Despiau; mais l'ampleur et l'espèce d'ingénuité de la réalisation presque colossale la beauté de la matière et surtout la présentation si heureuse l'avantageaient singulièrement sur le bronze, si beau fût-il, de Maillol, perché dans une niche au pavillon Bernheim et mème sur la pierre de la magnifique statue commandée par l'État à Despiau et posée un peu trop simplement, au détour d'une allée quelconque. La Suède nous montrait

aussi dans une niche formant abside, au fond de son pavillon, une vigoureuse et étrange statue de David vainqueur d'Yvar Johnsson très habilement mise en valeur, à côté de deux figures significatives aussi et d'une souplesse charmante de Carl Millès. La Tchécoslovaquie avait couronné son pavillon d'une fine et hardie statue de génie en bronze de J. Stursa, tandis que la Hollande disposait sur le faite du sien de ces figures lourdement engaînées et un peu pâteuses, mais expressives et largement eonçues au point de vue du décor, que produit sa jeune école, représentée ici par Hildo Krop. En Espagne, d'étonnantes figures d'animaux en diorite témoignaient du métier prodigieux et du style volontaire de Mateo Hernandez. La Belgique, en revanche, nous avait déçus en ne se faisant représenter que par des sculpteurs de second ordre, quand elle en peut mettre en ligne de si intéressants et il vaut mieux passer sous silence l'apport sculptural si banal de la Grande-Bretagne et la virtuosité grandiloquente des sculpteurs italiens.

Rappelons encore toutefois les documents, photographies ou moulages, qui nous renseignaient sur la décoration sculpturale de deux des plus importants édifices d'architecture moderne construits dans le Nord de l'Europe en ce dernier quart de siècle : la Bourse d'Amsterdam de Berlage, avec les statues de Zijl, et l'Hôtel de Ville de Stockholm avec celles d'Aron Sandberg, les unes comme les autres de ces figures témoignant d'une inspiration gothique très caractérisée, mais surtout d'un très juste souci d'adaptation monumentale.

Les deux ensembles français, dont nous voudrions nous occuper enfin maintenant, sont d'un esprit et d'une technique presque diamétralement opposés l'un à l'autre. Celui que le sculpteur Landowski a dédié à la grandeur de l'Effort humain procède d'une inspiration essentiellement classique. L'auteur, qui s'est rangé parmi les plus brillants représentants de l'enseignement officiel, a connu ou connaîtra un jour tous les succès académiques. Il ne s'est pas borné, du reste, à n'être qu'un bon élève, pour devenir un jour un « bon maître ». Esprit large et cultivé, il s'est gardé de l'exclusivisme scolaire, et son invention s'est enrichie d'inspirations variées, de traductions intelligentes et profondes des grands thèmes modernes ou historiques. Il nous a donné naguère quelques-unes des expressions plastiques les plus émouvantes des évocations de la dernière guerre, et le monument des Réformateurs, de Genève, qu'il a réalisé avec Henry Bouchard, est une des restitutions les plus grandioses et les plus pittoresques qui soient, d'un ensemble de figures morales du passé.

Comme sculpteur, son métier est habile et savant. Extrèmement souple et varié, il sait s'accommoder au sujet, quel qu'il soit; sensible et précis dans ses statuettes, qui ont parsois visé à la grâce et parsois à la vérité pittoresque



LE HÉROS, PAR M. PAUL LANDOWSKI MOTIF PRINCIPAL DU TEMPLE DE L'EFFORT HUMAIN



Phot. E. Desprez

LE MUR DU HÉROS, MAQUETTE PAR M. PAUL LANDOWSKI

des types exotiques, il se simplifie ou se mouvemente, devient rude et presque brutal au besoin dans les grands sujets héroïques. Il a cherché cette fois à donner toute sa mesure d'énergie et de pureté classique dans la figure athlétique, juvénile et radieuse de son *Héros vainqueur*, autour duquel s'ordonne toute sa composition. Mais c'est, avant tout, suivant la tradition générale de l'art plastique depuis la Renaissance, un « modeleur », dont l'exécution, si puissante qu'elle aspire à se montrer, trahit toujours la caresse attentive de l'outil dans la terre molle.

C'est la pierre mise au point en une exécution définitive et très poussée, qu'il a pu nous montrer de son *Héros* à l'Exposition, grâce à une opportune commande de l'État. Les souvenirs des plus belles expressions de la virilité triomphale, que nous ait données l'antiquité, éclatent dans cette statue de jeune dieu, à la musculature polyclétéenne, qui se dresse, dans sa nudité splendide et son calme olympien, sur le monstre terrassé qui lui sert de piédestal. Une volonté consciente et une recherche d'expression morale particulière se lisent pourtant sur son visage, moins abstrait et moins serein que celui des dieux et des athlètes antiques.

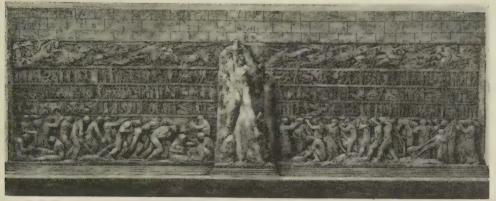
Le morceau exécuté comporte aussi, en arrière de cette figure, une portion de muraille décorée formant encadrement, où se lit, d'abord, en un menu et délicat relief, mèlé de figures, de fleurs et d'oiseaux comme une tapisserie gothique, le motif de l'annonciation, du message divin qui annonce la venue du sauveur. Tout autour, c'est sa destinée qui s'accomplit; les luttes contre les monstres et les tentations, la trahison qui, seule, peut l'abattre, le triomphe définitif en plein ciel, où le jeune héros est emporté par les griffons et les chimères. Relief plus accusé aux enlacements étranges d'une fougue et d'une abondance un peu romantiques, qui se prolongerait à droite et à gauche, d'après le projet de l'artiste, en zones symétriques évoquant tous les



LE CANTIQUE DU SOLEIL
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE ET SAINTE CLAIRE
Groupe en plâtre par Paul Landowski
(Exposition des Arts Décoratifs.)

Héliotypie Léon Marotte





Phot. E. Desprez.

LE MUR DE PROMÉTHÉE, MAQUETTE PAR M. PAUL LANDOWSKI

symboles et tous les mythes humains qui ont célébré le triomphe de la volonté et du génie sur les forces mauvaises, d'Osiris à Krishna, d'Héraclès à Siegfried.

L'ensemble, d'après la maquette exposée, formerait une muraille toute couverte de sculptures grouillantes, offrant un peu l'aspect de ces prodigieux ensembles khmers, qui ne laissent pas d'étonner un peu notre esprit d'occidentaux. Ce ne serait encore là, d'ailleurs, qu'une des quatre faces intérieures du temple concu sur plan carré, la principale, celle du fond. A droite et à gauche, dans une disposition symétrique, les murailles historiées et vivantes nous montreraient, l'une Prométhée, le Titan révolté, avec toute l'histoire des inventions humaines, inventions matérielles ou découvertes de la pensée et de la raison, dont les auteurs ont souffert avant que l'humanité bénéficiàt de leurs conquêtes, l'autre, le Christ résigné et douloureux, s'opposant à la révolte du Titan, entouré de tous ceux qui ont souffert pour la Justice et pour l'Idée. Encyclopédie véritable qui dénote un esprit généreux et puissant, une verve intarissable dans l'évocation des figures et des scènes les plus variées, et qui, conçue par un seul homme, impliquerait, semble-t-il, pour sa réalisation un immense effort collectif, comme ceux que demandaient les Bibles de pierre sculptées aux porches des cathédrales.

Il y a longtemps, du reste, que M. Landowski porte en lui le rêve de ce temple gigantesque, dont il nous donne cette fois les plans, les dessins et les maquettes, s'il est vrai que son groupe des *Fils de Caïn*, qui établit jadis sa jeune renommée, devrait servir, placé en frontispice, sur la face principale, à l'extérieur, comme d'une introduction, montrant le symbole des premiers efforts humains, farouches et instinctifs, contre la nature rebelle et marâtre.

A l'intérieur, au revers de l'entrée, le mur qui fait face au Héros, plus XII. — 5° PÉRIODE.

calme [et presque nu, serait réservé à l'expression, non plus des luttes et des supplices, mais de l'amour, d'abord, l'amour de la lumière et de la vie représenté par le groupe de l'*Hymne à l'aurore*, ce couple humain associé dans un hymne de reconnaissance que M. Landowski a dressé, peu après ses



Phot. M. Vaux.
LES SERPENTS
ATELIER SEGUIN

Fils de Cain et auquel il vient de donner un pendant avec son groupe de Saint François d'Assise et de Sainte Claire, exposé ici pour la première fois. C'est le cantique éclatant, la louange de Dieu pour toute créature, depuis « Monseigneur frère Soleil », et « notre sœur Eau », et « notre frère Feu », et « notre mère la Terre », ses fruits, ses fleurs aux mille couleurs... et le saint illuminé, doucement penché en avant, mais les yeux levés vers la lumière divine, continue son invocation tendre et passionnée, tandis que la sainte assise écoute, dans une attitude de rêverie intérieure, de prière concentrée, les yeux mi-clos, les mains jointes tombées sur les genoux, silencieuse et émue. L'ampleur simple des attitudes et des draperies, l'expression recueillie et tout enveloppée de mystère, l'humanité profonde du groupe, si différent des évocations précédentes et où passe un reflet des conceptions religieuses les plus délicates de notre moyen àge chrétien, tout contribue à faire de cette création nouvelle une des plus saisissantes, des plus poignantes de l'ensemble. Entre les deux hymnes religieux viendrait prendre place l'expression de l'amour humain le plus ardent qui ait jamais trouvé sa forme lyrique, avec une figure de la Sulamite appelant le bien-aimé, « bondissant sur les montagnes, franchissant les collines, semblable au chevreuil ou au faon des biches », et les versets du Cantique des cantiques l'encadreraient en de majestueuses inscriptions.

entre ceux de l'hymne de Saint François et les strophes naturalistes des Védas.

Tel est, tel serait surtout, si jamais il pouvait être complet, ce magnifique ensemble dont la valeur poétique et humaine implique une conception si réfléchie et si profonde qu'elle en fait presque oublier la valeur plastique des morceaux réalisés, valeur certaine cependant que nous avons essayé de montrer chemin faisant.

Le second ensemble dont il nous reste à parler maintenant se voyait sur

l'Esplanade, tout proche de cette Cour des Métiers au fond de laquelle s'abritait la salle consacrée à Landowski. C'est un motif de décoration de jardin, élevé en pierre sur les dessins de l'architecte Woog et baptisé du nom de « pergola », devant un miroir d'eau un peu réduit; l'entreprise collective en

fut assurée, avec une légère contribution de l'administration de l'Exposition, par la bonne volonté des carriers de Verdun qui fournirent la pierre comme contribution d'exposants, par celle surtout d'un groupe de sculpteurs désintéressés, guidés par un chef de chœur à la foi enthousiaste, M. Emmanuel de Thubert, qui inspira et dirigea l'œuvre dans tous ses détails. C'est un véritable manifeste, en effet, qui a été tenté là, en l'honneur d'abord de la tradition celtique dont M. de Thubert se proclame l'apòtre, en l'honneur aussi du procédé de la « taille directe » pour laquelle il a mené campagne dans ses publications de la Douce France et auquel il a déjà rallié un certain nombre d'artistes indépendants, d'origines assez diverses, assez différents aussi de manières, sinon d'idées,

Nous voilà assez loin de l'entreprise germée dans un seul cerveau et réalisée par une seule main de tout à l'heure. Si vaste et variée qu'en fût l'inspiration, celle-ci n'en restait pas moins latine d'expression et de tendances : nous voici en présence d'un « groupe » qui proclame que l'humanité pensante et sensible n'est pas toute sur les bords de la Méditerranée et qui veut s'évader de la discipline antique pour se rattacher aux traditions barbares, pour illustrer, au lieu des thèmes habituels de la mythologie gréco-romaine, les légendes tirées des Romans de la Table-Ronde et



Phot. M. Vaux L'AUROGH PAR M. SAUPIQUE

des Contes de fées. D'autre part, une liaison subtile permet au même groupe, ou du moins à son porte-parole, de plaider pour l'esprit de discipline et d'obédience, pour la liaison avec la direction monumentale de l'œuvre; le caractère de l'œuvre découle, dit-on, de la conception que l'on proclame du rôle de l'artiste-ouvrier, réalisant sa sculpture dans la matière même, sans l'intermédiaire d'un « modèle », sans le secours du « praticien », sans terre et sans mise au point: et voici que l'on invoque l'exemple des artistes du moyen âge, des Grecs archaïques, des Égyptiens et des artistes Khmers!

Il y aurait beaucoup à dire sur cette question de la «taille directe », même au point de vue historique, mais on voit que pour M. de Thubert, il ne s'agit pas seulement d'une question de technique plus ou moins appropriée à nos façons de produire et de concevoir, mais d'une doctrine qui touche à l'esthétique et à la mystique. Il nous sera permis, tout en nous inclinant devant ses convictions, de nous demander s'il est bien arrivé à les



Phot. M. Vaux.

MERLIN ET VIVIANE
PAR M. LAMOURDEDIEU

faire partager, comme il nous l'affirme, à ses collaborateurs. Nous savons que certains ont tiré de ce procédé des œuvres d'un accent original et ce serait une œuvre salutaire et féconde que de ramener les artistes à la science de l'exécution savoureuse et personnelle. Mais de là à les conduire perpétuellement « sur le tas », à les faire renoncer à jamais aux procédés faciles et sùrs qu'une pratique, aujourd'hui plusieurs fois séculaire, leur a mis en mains, à les faire redevenir primitifs de métier et de cœur, disciplinés et humbles d'esprit, acceptant la règle et les thèmes donnés comme de bons imagiers d'antan, il v a quelque distance! Ils l'ont fait une fois et c'est parfait; mais il s'agissait d'une occasion exceptionnelle. Ils se sont montrés désintéressés et pleins d'abnégation. Louons-les de ces vertus. Louons en surtout celui qui les

leur a prèchées et prèchées d'exemple. Mais n'espérons pas trop qu'elles pourront devenir constantes. Il faut vivre! et nous ne sommes plus ni à Boroboudour, ni sur les bords du Nil, ni mème sur les chantiers de Chartres. On peut s'ingénier aujourd'hui à distinguer dans ces œuvres collectives d'autretois des personnalités, sensibles à quelques nuances. Mais l'individualisme d'aujourd'hui est tel que dans l'équipe de M. de Thubert, ce ne sont pas des nuances, mais de singulières disparates qui séparent M. Lamourdedieu de M. Pablo Manès, ou M. Saupique de M. Joel Martel.

Quant à leur docilité à accepter les thèmes celtiques et à réaliser ainsi le cycle légendaire cher à M. de Thubert, nous n'en doutons pas et l'œuvre présente en fournit la preuve; elle est hautement intéressante et valait d'être tentée. Mais, ces thèmes populaires sont plus difficiles à évoquer et à ranimer que ne le furent jamais ceux de la mythologie grécoromaine. Certes l'art de la Renaissance fut un art savant et factice, hors du sentiment populaire; mais nous avons aujourd'hui trois ou quatre siècles de culture classique derrière nous, et la résurrection des thèmes celtiques n'est

pas moins arbitraire que ne le fut jadis celle des mythes helléniques. On peut se demander combien de visiteurs, parmi les foules de l'Exposition, auront saisi quelque chose au sens des représentations dictées par M. de Thubert à ses imagiers, qui, avant qu'il les leur dictàt, n'en savaient peut-ètre pas beaucoup plus eux-mèmes. L'imagier du x11e et du XIIIe siècle n'inventait pas lui-mème ses sujets, cela est certain. Le clerc était là pour lui dicter l'ordonnance et le détail, mais l'artiste moderne n'a-t-il pas besoin davantage de comprendre ce qu'il fait pour y faire passer un peu de sa sensibilité et de son esprit?

La « pergola » de la Douce France (ne la chicanons pas sur son nom, ni sur son couronnement de poutres un peu grèle et où ne grimpa jamais aucune fleur) se compose de quatre



Phot. M. Vaux.

TRISTAN ET ISEULT PAR M. JOACHIM COSTA

massifs piliers de pierre rectangulaires déterminant entre eux comme trois chambres égales. Les quatre faces de chaque pilier sont décorées, ce qui donne d'abord huit petits bas-reliefs taillés à l'extérieur dans la même pierre de Rupt que le pilier lui-même, belle et rude matière à gros grain, un peu cristalline, que nos « tailleurs » ont attaquée directement en général avec une belle franchise. Vers le bassin, ils ont eu à représenter les animaux-types de la légende celtique, le *Cheval sauvage*, le *Bœuf ou Auroch*, le *Cerf* et les *Serpents des druides*. Le dernier panneau exécuté par Seguin et son atelier présente un motif vigoureux et bien composé où se reconnaît le talent du maître décorateur qu'est Seguin. Les trois autres animaux durent être présentés de face pour tenir dans le panneau étroit, le Cerf de Nicot et le Cheval de Hilbert sont peut-

être d'une habileté excessive dans leur recherche de trompe-l'œil; mais le Bœuf stylisé de Saupique est d'une fermeté de dessin magistrale.

De l'autre côté, Lamourdedieu eut à reprèsenter Joseph d'Arimathie, les frères Martel, le Roi Arthur, Joachim Costa, le Nain Gwyon et la fée Koridwen, tous personnages plus ou moins connus de la légende, silhouettes assez simplement écrites dans la pierre et pour lesquelles les auteurs ont heureu-



LE SAINT GRAAL
PAR M. SAUPIQUE

sement uniformisé leurs recherches et leurs procédés de mince relief souligné d'un trait creux à l'égyptienne.

ll n'en est pas de même malheureusement, pour les huit bas-reliefs des grandes faces des piliers. Ceux-ci sont taillés dans la pierre de Lens, de grain plus fin, qui permet des modelés plus doux, un peu blanchâtre à l'origine, mais qui se patine et se dore mème, dit-on, à la longue, de facon intéressante. Les sculpteurs, plus libres dans cette matière, ou saisis chacun de l'ambition de manifester leur manière propre, se sont laissés un peu aller à leur virtuosité où à leur recherche de caractère; presque aucun n'est, du reste, indifférent : seul le Dragon de M. Ossip Sadkine paraît bien conventionnel et sans grandeur. Mais le Sanglier courant de Pompon, à l'autre bout, est un chef-d'œuvre, d'une facture imprévue, comme tant d'autres

morceaux de l'original et spirituel animalier. Le dessin en paraît à peine écrit dans la pierre et est souligné cependant d'un modelé délicat comme celui d'un bas-relief égyptien. Il est jeté, comme à l'aventure, dans le vide de cette grande page blanche, mais avec un art consommé et discret qui fait penser, aussi bien par son naturalisme que par les audaces de sa mise en page, aux maîtres japonais. Ces deux animaux, qui complètent la série précédente, ornent les deux faces extérieures de l'édicule.

Nous pénétrons maintenant dans la première chambre, où face à face, Lamourdedieu et Nicot ont représenté, l'un, *Merlin et Viviane*, l'autre, *Taliésin et Ganiéda*, deux conversations héroïques, dans l'une desquelles la femme annihile et embrume la volonté et l'intelligence de l'homme, tandis

que dans l'autre la sagesse du vieux druide s'inspire des conseils et de la prudence de sa compagne. Le modelé subtil et doux de Lamour-dedieu, a parfaitement traduit la première scène et la nonchalante indifférence de Viviane. La composition du relief très plein, sans raccourcis arbitraires est d'une étonnante et intelligente habileté. Le tableau de M. Nicot est, au contraire, un peu sec, quoique agréable encore, avec son fond de feuillage faisant tapisserie.

Dans la chambre suivante, celle du milieu, deux scènes amoureuses se font vis à vis : c'est d'abord Tristan et Yseult, par Costa, la femme agenouillée devant l'homme, dans un groupe d'un très beau dessin un peu compliqué, mais vigoureux et expressif. C'est une véritable gageure que de traduire ainsi avec les seules ressources du bas-relief, deux personnages placés, l'un devant l'autre, et il faut toute l'habileté technique de Costa pour y réussir. En face, Lancelot et Genièvre: c'est l'homme, cette fois, qui se traîne aux genoux de la femme. Mais l'œuvre de Pablo Manès est lourde, épaisse et brutale, avec des partis-pris excessifs de schématisation sans intérêt.

Enfin dans la troisième chambre, M. Saupique a groupé devant l'autel du Mont-Salvat, au moment de la Communion, deux chevaliers du *Saint-*



Phot, M. Vaux.

L'ILE D'AVALON
PAR MM. JAN ET JOEL MARTEL

Graal, dont l'un élève, en un geste d'officiant, la coupe rayonnante qui contient le sang du Christ. Engainés dans teur armure de mailles, comme le Chevalier, ou plutôt le Melchissèdec, de la Communion du revers du portail de Reims, ils ont le même visage grave et doux. La scène miraculeuse est traitée avec sobriété et grandeur et c'est certainement là un des morceaux les plus émouvants et les plus réussis de la série. En face, un bas-relief à tendances cubistes des frères Jan et Joel Martel clôt la série. C'est l'Ile d'Avalon, sorte de paradis celtique, reculé au milieu des mers, où les bienheureux, transportés après leur mort et réunis par couples, dansent éternellement. Conçu suivant les formules chères à M. Lhôte, avec des incidences géométriques bizarres et des déformations volontaires assez étranges, le morceau

ne laisse pas d'avoir une certaine élégance de gestes et une plénitude de composition décorative assez curieuse. Les mêmes sculpteurs, du reste, nous ont montré ailleurs quelques reliefs meublés de formes élémentaires ainsi simplifiées, qui sont loin d'être sans valeur ornementale. Mais il ne s'agissait pas seulement ici d'ornement, mais d'expression, d'évocation de thèmes très particuliers; reconnaissons que l'idée du meneur du jeu, déjà peu facile à saisir pour les esprits non celtisants, devient totalement obscure, ainsi traduite. Où est d'ailleurs l'unité nécessaire dans un ensemble qui juxtapose de telles fantaisies à l'art sérieux et réfléchi de M. Saupique... lequel n'est pas si loin après tout, malgré le celtisme et la taille directe, de celui de M. Landowski?

PAUL VITRY



Phot. M. Vaux.

LE SANGLIER, PAR M. POMPON



PROJET POUR LA DÉCORATION DU PAVILLON DE L'EMPEREUR
DESSIN PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

GUSTAVE BOULANGER COLLABORATEUR DE CHARLES GARNIER

A L'OPÉRA



PORTRAIT DE CHARLES GARNIER
PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

A l'occasion du Cinquantenaire du Nouvel Opéra et du Centenaire de la naissance de Charles Garnier, nous avons organisé, dans une des salles de la Bibliothèque de l'Opéra, une exposition temporaire comportant une série de portraits du célèbre architecte, des études et esquisses de quelques-uns des peintres qui travaillèrent à la décoration du monument, un certain nombre de documents iconographiques ayant trait au Nouvel Opéra, ainsi qu'un ensemble de manuscrits musicaux des xixe et xxe siècles.

L'influence de Charles Garnier sur ses collaborateurs fut considérable. Non seulement, ce grand artiste a été un formidable « remueur de pierres et de marbres », mais

encore il fut un « animateur » : c'était un chef.

L'ascendant, qu'il exerça sur ceux qu'il avait choisis pour l'aider dans la

XII. — 5° PÉRIODE.

tàche qu'il s'était tracée, fit naître des merveilles. Charles Garnier semble avoir renouvelé la fable d'Apollon reconstruisant les murs de Thèbes aux sons de sa lyre; si bien que, en faisant placer au sommet du pignon de la scène de l'Opéra, point culminant du monument, le groupe de A. Millet représentant Apollon élevant la lyre d'or, celui-ci acquiert la valeur d'un symbole.

Des dix portraits de Charles Garnier qu'on a pu voir pendant quelque temps à la Bibliothèque de l'Opéra, six, peints à l'huile, sont signés Boulanger, Saintin, Barrias, Jérôme, Baudry et Carolus-Duran; quatre, dessinés au crayon, portent les noms de Baudry, Bida, Benouville et Boulanger.

A l'énumération de ces dix portraits, il convient de joindre une amusante charge par Giraud.

Quoique tous ces portraits présentent un grand intérêt, tant au point de vue historique qu'à celui de l'art, nous localiserons notre étude aux deux portraits dessinés et peints par Gustave Boulanger, ainsi qu'aux esquisses exécutées, par le même artiste, pour le foyer de la danse, et pour le plafond du pavillon dit du Chef de l'Etat.

Je tiens de source sûre que Boulanger était l'ami le plus cher de Charles Garnier.

Du fait des affinités électives existant indubitablement entre certains êtres, ces deux hommes étaient faits pour se comprendre, ils devaient s'apprécier, s'accrocher l'un à l'autre, s'aimer : c'est ce qui arriva.

Exactement contemporains, puisque Charles Garnier est né à Paris, le 6 novembre 1825 et que Boulanger naquit, dans la même ville, le 25 avril 1824, ils suivirent une carrière à peu près identique, chacun dans la branche de l'art où ils excellèrent. Tous deux obtinrent le Grand-Prix de Rome, Garnier en 1848, avec un *Conservatoire des Arts et Métiers*, Boulanger en 1849, avec *Ulysse reconnu par sa nourrice*¹.

Professionnels ou amicaux, leurs rapports étaient constants. Entre eux, avait lieu un incessant échange d'idées, d'impressions, de sentiments. Ils voyagèrent ensemble, ainsi qu'en témoignent deux récits de voyages en Espagne et en Italie, rédigés et illustrés par Ch. Garnier. Boulanger s'était incorporé dans la vie familiale de cet ami si cher, il y participait presque journellement.

C'est ainsi que, de cette intimité, naquit en Boulanger une connaissance parfaite, non seulement de l'aspect extérieur, mais aussi de

^{1.} Gustave Boulanger mourut le 22 septembre 1888, Charles Garnier le 4 août 1898.

« l'àme » de son ami, et c'est cela justement qui explique les admirables portraits qu'il fit de lui, portraits autant en profondeur qu'en surface, portraits psychologiques, parfaitement ressemblants.

Le portrait qui, en premier lieu, retiendra notre attention, est extrème-

ment significatif. Charles Garnier y est représenté vètu d'un froc, et cet accoutrement paraît avoir été, pour le peintre, une sorte d'étincelle qui fit jaillir sa fièvre créatrice.

Dans ce dessin, au crayon noir, tout contribue à l'effet, aussi bien la science immense cachée sous la simplicité apparente des procédés que le souffle qui avive cette œuvre d'art.

Profitant, d'une part, du vètement monacal accidentellement endossé par Charles Garnier, et, d'autre part, de l'aspect ascétique qu'avait, en effet, son modèle, Boulanger a su donner à tout le personnage qu'il voulait faire surgir, un allant extraordinaire, et au visage une expression quasi sublime.

Il semble que de ce moine, digne des grands initiés du xIIIe et du XIIIE siècle, dont il éveille le souvenir, irradie un foyer de réflexions profondes.

Dans ce visage ardent, dans cette tête inspirée, levée d'une



CHARLES GARNIER EN FROC PAR GUSTAVE BOULANGER (Musée de l'Opéra, Paris.)

façon si naturelle mais toutefois extatique, les yeux flamboient et regardent loin, très loin, bien au-delà de l'effective vision humaine: ce regard plonge dans l'immensité, va vers un haut idéal, l'idéal que Garnier avait en lui, l'idéal que poursuit le poète, le penseur, l'artiste.

Notre moine ne pose pas : il marche!

Cette impression de mouvement est indiquée et obtenue, d'abord par

l'attitude des pieds, dont les talons sont soulevés, le gauche plus encore que le droit, et du fait que le personnage relève sa robe monacale afin, justement, de faciliter sa marche et avant. De ce geste naissent d'amples plis traités par Boulanger avec une incomparable habileté ¹.

* *

Plusieurs années se sont écoulées entre l'époque à laquelle fut exécuté le dessin que nous venons d'étudier (1879) et le portrait dont nous allons nous occuper (1884).

Maintenant, Charles Garnier a réalisé à peu près complètement son rêve. En dehors de ses autres travaux, l'immense édifice est là, debout, discuté mais aussi admiré. Le monde entier a les yeux fixés sur le « Nouvel Opéra », ce somptueux théâtre, dont le parti, trois grandes divisions : le vestibule, la salle, la scène, accusés par l'aspect extérieur, a servi, depuis, de modèle à tout ce qu'on a fait dans ce genre. L'architecte est célèbre. C'est un homme parvenu à son complet développement. L'ardeur a fait place à la sérénité. — Et c'est tout cela dont Boulanger nous donne l'image. C'est aussi la joie que l'artiste goûte à son foyer familial que le peintre fait encore apparaître à nos yeux, car, dans ce visage pensif, réfléchi, il y a du calme, de la bonté.

Quand un Largillierre, un Rigaud, voulurent nous indiquer le caractère social de leurs modèles, ils placèrent à côté de ceux-ci les attributs de leur profession ou des fonctions qu'ils exerçaient. Ils avaient aussi pour eux les magnifiques costumes de l'époque, ce qui, au point de vue purement pictural, leur fournissait un admirable thème qu'ils ne manquèrent pas de traiter avec la plus grande ampleur.

Ici, rien de semblable.

Sur une toile carrée de 32×26 , dans un cadre doré, enfermant un ovale dont le grand axe mesure $0^{m}30$ et le petit axe $0^{m}25$, Charles Garnier, traité en buste, est de profil, tourné à gauche.

Dans ce profil si caractérisque, chaque mouvement de la ligne confère un accent tout particulier au personnage représenté et nous révèle à quel point Charles Garnier était « prédestiné ».

^{1.} Charles Garnier figure dans un des vitraux de l'Église Saint-Séverin, le deuxième à droite de la porte d'entrée principale : Jésus bénissant les enfants. L'architecte de l'Opéra, habillé cette fois en homme du peuple juif, constitue le dernier personnage à gauche ; il est placé derrière un apôtre auréolé pour lequel Ch. Gounod semble avoir servi de modèle. Toutefois, ce Garnier banalisé n'a aucun rapport avec le sublime moine de Gustave Boulanger.

Le squelette est un peu plus recouvert de chair que jadis, cependant, les traits n'ont rien perdu de leur beauté. Il n'est pas jusqu'à la chevelure, plus matée qu'autrefois, qui n'accentue le caractère de cette tête originale.

Ni les vètements, ni aucun attribut n'ont fourni au peintre des éléments

propres à parer son modèle : un veston noir, un bout de col blanc... et c'est tout. Seul, le talent de Boulanger a suppléé à tout.

Traité dans une gamme de tons sombres, il n'en reste pas moins lumineux. Et puis de quelle pâte pleine, grasse, onctueuse, n'est-il pas exécuté!

Le cadre, qui encercle cet austère portrait contribue à lui conférer un peu l'aspect d'une médaille sur le fond clair de laquelle s'enlève, avec un vif relief, l'effigie de Garnier.

Ch. Garnier, nature vibrante, esprit cultivé, ètre complexe, à la fois artiste, mathématicien, penseur, était bien l'homme des deux portraits dont nous venons de faire un rapide examen. Quant à G. Boulanger, ses œuvres, toutes de gràce,



PORTRAIT DE GUSTAVE BOULANGER EN ROBE DE MOINE

d'élégance et de charme, ne correspondent pas du tout à l'image que nous reproduisons de lui.

Une tête ronde au cràne aplati et chauve, un nez épaté, une bouche lippue, des yeux mi-clos, une barbe hirsute, une face large et camarde, voilà donc les traits d'un magicien de la couleur et de la forme, du créateur de tant d'œuvres exquises! Même la robe monacale dont il est vêtu, robe qui l'inspira si bien dans le portrait au crayon de Garnier, n'arrive pas à donner de la distinction à son aspect extérieur. Quel

contraste! Et cependant, de même que chez Verlaine, auquel l'image de Boulanger fait songer, que de délicatesse sous cette écorce rugueuse!



LA DANSE GUERRIÈRE
ESQUISSE D'UN DES PANNEAUX
DU FOYER DE LA DANSE, PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

Parmi les dessins que nous avons exposés, il en est un vraiment énigmatique. En ce qui concerne l'artiste qui le fit, aucun doute n'est possible puisqu'on lit à droite: « A mon ami Ch. Garnier, G. Boulanger », c'est sa destination qui reste hypothétique: nous essaierons de trouver le mot de cette énigme.

Le registre d'entrée des objets composant les Archives et le Musée de l'Opéra, le mentionne de la facon suivante: « Esquisses au crayon d'une partie des peintures du foyer de la danse ». Or, le foyer de la danse ne comporte aucune décoration du genre de ce dessin, mais cela encore ne suffirait pas à prouver qu'il n'ait été fait en vue de ce foyer, il se pourrait, seulement, que cette esquisse n'eut pas été utilisée.

Nous avons cherché si, n'ayant pas servi pour le foyer de la danse, cette esquisse n'avait pas été employée ailleurs. De notre enquête, il résulte qu'on ne la trouve exécutée nulle part dans le monument. Il faut donc penser que nous nous trouvons en présence d'un projet non réalisé.

Du reste, à l'Opéra, toutes les salles destinées à recevoir une décoration picturale en sont pourvues sauf la rotonde du pavillon dit du Chef de

l'Etat où est installée à présent la Salle de travail de la Bibliothèque publique.

Sur la planche réservée à cette partie du monument Garnier, on voit distinctement ce qui fut prévu pour être placé dans les huit tympans formés par les arceaux compris entre les colonnes et le haut des baies; quatre tympans centraux devaient contenir chacun un écusson soutenu par deux enfants, les quatre tympans collatéraux comportant également un écusson, mais entouré de feuillage 1. En outre, quoique, sur cette planche; il ne soit pas possible de discerner très nettement, la décoration de la coupole, on y distingue d'assez grandes figures. Or, étant donné d'une part, les proportions respectives de cette coupole et de notre dessin, et, d'autre part, la forme circulaire qu'affecte ce dernier, le tout s'adap-



LA DANSE BACHIQUE
ESQUISSE D'UN DES PANNEAUX
DU FOYER DE LA DANSE, PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

tant exactement à la partie du dôme réservée à la décoration, il est à peu près certain qu'il a été exécuté comme projet de plafond pour la pièce de

^{1.} Charles Garnier. Monographie du Nouvel Opéra, 1880, vol. I. Cf. pl. 20 et 25.

réception de l'Empereur, immense salon qui occupe toute la surface et toute la hauteur du pavillon du Chef de l'Etat.

Ajoutons qu'en raison même de son dispositif circulaire, il était impos-



LA DANSE AMOUREUSE
ESQUISSE D'UN DES PANNEAUX
DU FOYER DE LA DANSE, PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

sible que notre dessin fut destiné au foyer de la danse, salle rectangulaire: il ne pouvait s'appliquer qu'à une coupole. Or, en dehors de la salle dans laquelle se donnent les représentations, et dont le plafond est de Lenepveu, il n'existe à l'Opéra que deux coupoles, celles des pavillons dont le monument est flanqué, à droite et à gauche.

Clairin, le benjamin de la brillante équipe de peintres formée par Charles Garnier, avait été chargé d'exécuter le plafond du pavillon du glacier¹. Quoi de plus naturel, dès lors, qu'à Boulanger, qui avec Paul Baudry, était le plus grand artiste de cette équipe, ait été confié le soin de décorer le dôme du pavillon de l'Empe reur². Il était parfaitement normal qu'à ce maître échût un travail de cette importance.

De gauche à droite sont figurés : Vénus tenant

l'Amour par la main, les trois Grâces, un faune dansant en jouant de la

- 1. Celui de la rue Halévy.
- 2. Celui de la rue Auber.

flute de Pan, et une lionne léchant des fleurs placées dans une coupe, enfin, deux gladiateurs combattant.

Ce dessin ne serait-il pas signé qu'on reconnaîtrait encore Boulanger,

tant c'est sa « manière », son « faire », tellement il s'y exprime.

* *

Parmi les collaborateurs de Charles Garnier, il en est un dont les tendances artistiques s'imposèrent fortement aux artistes de l'époque à laquelle il vécut : c'est Carpeaux.

Son groupe de la Danse, qui orne si magnifiquement la façade de l'Opéra, paraît avoir produit une vive impression, aussi bien sur les peintres que sur les statuaires, ses comtemporains. De nombreux exemples pourraient servir à étayer cette thèse, celui que nous choisirons nous est justement fourni par l'artiste dont nous venons d'étudier trois œuvres.

Si l'on examine d'un peu près les charmantes esquisses exécutées par Gustave Boulanger pour les quatre panneaux du



LA DANSE CHAMPÊTRE
ESQUISSE D'UN DES PANNEAUX
DU FOYER DE LA DANSE, PAR GUSTAVE BOULANGER
(Musée de l'Opéra, Paris.)

foyer de la danse, on se rendra facilement compte que la composition de ces panneaux est directement inspirée par l'ordonnance que Carpeaux apporta à l'agencement du groupe de la danse, groupe qui, chose incroyable, devait être l'objet d'une réprobation violente de la part d'une certaine partie du public.

Ces esquisses ont une histoire assez curieuse.

Lorsque Boulanger les donna à son ami Garnier, celui-ci les fit maroufler sur les portes de son cabinet de travail. Quand, à son tour, M^{me} Ch. Garnier mourut, elle léguait aux Archives de l'Opéra presque tous les portraits dessinés et peints de son époux, plusieurs esquisses qui lui avaient été offertes par ses collaborateurs, un lot important de plans et de papiers concernant l'Opéra ainsi que de nombreux manuscrits : pièces de théâtre, récits de voyages, etc., les quatre esquisses de Boulanger furent démarouflées, rentoilées et transportées à l'Opéra.

Elles restèrent dans les tiroirs de la Réserve jusqu'au jour où leur présence nous fut révélée.

Bien décidé à montrer au public des œuvres d'art de cette valeur, nous les fîmes extraire de la retraite où elles étaient enfermées. Elles nous apparurent alors belles, très belles, mais enveloppées, voilées, par une couche de poussière collée à la toile. Un nettoyage s'imposait. Le seul traitement auquel nous soumimes les précieuses esquisses fut un simple lavage à l'eau claire.

A chaque coup d'éponge surgissaient, comme au souffle du printemps, les tons délicats des roses, l'harmonie des couleurs, la beauté des formes.

Différentes les unes des autres, elles n'en constituent pas moins un merveilleux accord de quatre sons. Dans cet accord, la basse pourrait être représentée par la Danse guerrière, la dominante par la Danse bachique, la médiante par la Danse amoureuse, la Danse champètre figurant l'octave.

Si, dans leur expression elles sont diverses, ces esquisses ont du moins un point de commun: la similitude dans le groupement des personnages, issue, à n'en pas douter, de l'impression ressentie par Boulanger devant l'œuvre de Carpeaux, impression plastique transportée avec art de la statuaire dans la peinture: même disposition circulaire des groupes, mêmes attitudes du corps humain.

Toutefois, si à ce point de vue, ces œuvres s'apparentent au grand sculpteur du Second Empire, elles restent néanmoins tout à fait personnelles dans leur essence: la délicatesse, l'émotion en face du modèle; et puis quelle science de l'anatomie, de la perspective, et quel goût dans le choix des couleurs!

Sans se refuser l'emploi des tonalités vigoureuses, violentes même (voir la Danse guerrière), on sent qu'un joli rose pâle, un lilas, un mauve, un bleu doux, un vert réséda d'une belle qualité, enchantaient Boulanger, lui apportaient une sorte d'enivrement.

Sa palette était composée de telle manière qu'il avait devant lui un clavier d'une grande étendue, mais dont il ne se servait qu'avec un rare discernement et un goût des plus raffinés.

Contrairement aux admirables panneaux placés entre les colonnes du foyer de la danse, réservé aux seules danseuses, aux abonnés de l'Opéra et à quelques privilégiés, nos esquisses parées du charme exquis de leur fraicheur, peuvent à présent être vues par tous.

Dans la transposition qu'il fit de l'esquisse à l'exécution, Boulanger changea fort peu de choses : quelques figures féminines furent un peu moins vètues et les médaillons surmontant les panneaux, qui primitivement devaient servir de cadres à des portraits de danseuses, contiennent maintenant les noms de quatre chorégraphes célèbres : Noverre, Gardel, Saint-Léon et Mazurier. En revanche, vingt effigies de danseuses constituèrent la décoration picturale de la corniche.

Bon nombre de personnes attribuent à Paul Baudry les panneaux du foyer de la danse, nous pensons qu'après notre rapide étude aucun doute ne pourra subsister à cet égard dans l'esprit de qui que ce soit, et nous espérons que, dorénavant, on voudra bien rendre à César ce qui est à César, et à Gustave Boulanger ce qui lui appartient.

CHARLES BOUVET
Administrateur de la Bibliothèque,
des Archives et du Musée de l'Opéra.

1. Après avoir figuré à l'Exposition temporaire dont il a été fait mention, les sept œuvres de G. Boulanger ont été placées par nos soins dans le Musée de l'Opéra. Les esquisses pour les quatre panneaux du foyer de la danse, réunies dans un mème cadre, et le portrait à l'huile de Charles Garnier, ont pris place dans la grande galerie, le portrait au crayon et le projet de plafond pour le pavillon du chef de l'État, dans le cabinet de l'administrateur.

Erratum. — A la page 302, ligne 2, au lieu d'Apollon lire Amphion.

A la page 305, compléter ainsi la légende de la gravure : dessiné par

Gruth, gravé par Rousseau.

BIBLIOGRAPHIE

Actes du Congrès d'histoire de l'Art, organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français, 1921, 3 vol. et un album de planches.

Les Presses universitaires de France, Paris, 1923-1921.

Tràce au labeur désintéressé des deux secrétaires du Congrès, MM. P. Ratouis de Limay et G. Rouchès, à l'inépuisable et discrète libéralité de M. Fenaille, les communications présentées aux différentes sections du Congrès international de 1921, sont maintenant mises à la disposition des historiens d'art. La variété de ces communications est telle qu'il n'est pas un spécialiste qui ne puisse en tirer profit. La pédagogie artistique et la muséographie, l'art occidental, les arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient, sans oublier l'histoire de la musique, y font l'objet d'études très neuves. On remarquera la place considérable réservée à l'expansion de l'art français à l'étranger, étude très négligée jusqu'à présent et qui s'affirme comme une des plus propres à enrichir et à renouveler l'histoire arbitrairement mutilée de notre art national.

L. R.

Musée national du Louvre. — 1. Catalogue sommaire des bijoux antiques, par André de RIDDER. Paris 1924. In-18, 220 p., 32 pl. — 2. Catalogue illustré des Moulages des ateliers du Louvre. Paris 1925. In-18, 122 p., 20 pl.

e catalogue des bijoux antiques du Louvre ne comprend pas seulement les bijoux proprement dits (boucles d'oreille, colliers, agrafes, bracelets, bagues), mais encore les scarabées, intailles, camées, l'argenterie — notamment l'admirable trésor de Boscoreale — et quelques figurines. A peu près les deux tiers de cette collection (dont la place réelle serait au Cabinet des Antiques)

proviennent du musée Campana. L'ouvrage consciencieux et précis du regretté A. de Ridder a été mis au point par MM. Michon et Merlin et s'accompagne de 32 planches de format un peu réduit, mais bien garnies et bien tirées.

Le catalogue des moulages du Louvre est également plus compréhensif que son titre ne l'indique, car le Louvre a les creux de bon nombre de statues de musées étrangers, notamment d'Espagne, d'Italie, d'Athènes. L'ordre suivi est méthodique, mais des tables bien faites permettent de retrouver rapidement l'œuvre d'un sculpteur déterminé, l'effigie d'un personnage célèbre ou même (lorsque le plâtre a été reproduit dans les 20 planches) un « sujet ». Si riche que soit déjà la liste, elle présente encore de regrettables lacunes, par exemple les reliefs de Peter Vischer à Montrottier et - chose incroyable — l'Aurige de Delphes! Je m'étonne aussi qu'il ne soit plus question des moulages réduits des Esclaves de Michel-Ange, dont les. creux ont été, je crois, exécutés au temps de M. Thiers.

т. в.

G. Migeon. — **M**usée du **Louvre**. **L'Art** chinois. Paris, A. Morancé, 1925, petit in-4°; 39 pages de texte et 57 pl.

uand M. Gaston Migeon entreprit, il y a quelque trente ans, de constituer au Louvre une section d'Extrème-Orient, l'art de la Chine n'était représenté que par la collection de céramiques offerte par M. Ernest Grandidier en 1894. Cette importante donation comprenait d'ailleurs surtout des porcelaines du xviº au xixº siècle.

A cette époque l'archéologie chinoise était en France « une science en voie de formation ». M. Chavannes venait de terminer sa première mission (1891) et de publier sa . Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han (1893); il ne devait partir pour sa seconde mission qu'en 1907. M. Pelliot n'avait pas encore fait déposer au Louvre (1904) les peintures sauvées par lui à Pékin, et ne devait entreprendre qu'en 1906 sa grande mission au Turkestan. On commencait seulement à comprendre que la période classique de l'art dans le Céleste Empire avait pris fin avec la dynastie des Song, c'est-à-dire au XIIIe siècle. De rares objets antérieurs aux Ming étaient parvenus en Europe, où l'on était fort embarrassé pour leur assigner des dates même approximatives. On ne pouvait acquérir des pièces archaïques qu'au hasard d'occasions assez rares, en se laissant guider par un sentiment personnel, modifié constamment par l'arrivée d'objets nouveaux et inconnus. Pour acheter dans ces conditions il fallait un courage qui est, dit-on, plus fréquent chez les amateurs que chez les conservateurs de musées. M. Migeon sut oser, là ou d'autres auraient hésité, et l'avenir rendra justice à son initiative comme à son goût.

Assurément une collection ainsi constituée ne saurait représenter d'une façon complète l'art infiniment complexe d'un état aussi vaste que la Chine, au cours de plus d'un millénaire et demi. C'est aux futurs successeurs de M. Migeon qu'il appartiendra, guidés par les progrès incessants d'une connaissance devenue plus scientifique, de combler les lacunes et de constituer, s'ils le peuvent, des séries méthodiques.

Telle qu'elle est, cependant, la section extrème-orientale du Louvre a déjà une importance qui rendaît très souhaitable (en attendant un Catalogue dont la publication serait encore prématurée), un Album où les pièces principales seraient reproduites, avec des notices brèves mais précises. Ce volume, venant après ceux qui ont été consacrés à la céramique 1, achève de faire connaître l'ensemble des objets d'art chinois du Louvre.

Les sculptures forment la partie la plus importante de cette collection. Grâce aux inscriptions que portent beaucoup d'entre elles, et que MM. Chavannes, Pelliot et Siren ont déchiffrées, on peut en établir un inventaire assez exact. Leur valeur est inégale,

mais leur nombre et leur variété permettent de suivre l'évolution de la plastique en Chine depuis le temps des Han jusqu'au xvII° siècle. La série des bronzes mérite une mention particulière: celle de l'époque des Ming a été, notamment, enrichie par un don généreux de M. Migeon.

L'art de la peinture est moins bien représenté (sauf pour l'art du Turkestan, grâce à la mission de M. Pelliot), et il n'y a pas lieu d'en être surpris. Nous ignorons si les collections publiques ou privées de la Chine et du Japon renferment (comme on le dit) beaucoup d'œuvres certaines des artistes fameux des époques classiques. Mais ce qui paraît de plus en plus évident, c'est que presque aucun morceau authentique de ces grands maîtres n'est parvenu en Europe. Pour toutes les périodes antérieures à celle des Ming, ce sont surtout des copies plus ou moins tardives qui ont franchi les mers, et l'habileté de leurs auteurs ne suffit pas à nous consoler de leur valeur très relative. M. Migeon a eu le courage de reconnaître que bien des attributions anciennes ne pouvaient ètre maintenues et on doit lui en savoir gré. Le texte de son Album constitue. pour toutes les séries, une première mise au point qui rendra de réels services.

J. M. V.

La Peinture au Musée du Louvre (publiée sous la direction de Jean Guiffrey par l'Illustration). In-4°, illustrés. — 1. Ecole française, XIV°, XV° et XVI° siècles, par Paul-André Lemoisne (67 p., 73 planches). — 2. Ecole anglaise, par Marcel Nicolle (13 p., 41 planches).

uite de cette série de monographies dont nous avons déjà signalé l'utilité et la remarquable exécution. Le volume de M. Lemoisne, consacré à ceux qu'on appelait naguère les Primitifs français, sera particulièrement goûté pour sa nouveauté. Il y a quarante ans, ces « Primitifs » n'occupaient que quelques pages dans le catalogue de Villot. Maintenant que de chefs-d'œuvre s'alignent sur nos murs, depuis le Parement de Narbonne, la Chapelle portative de 1390 et le Saint-Denis de Malouel jusqu'au délicieux Portrait d'enfant en prière, aux Clouet, aux

^{1.} J.-J. Marquet de Vasselot et M.-J. Ballot, *Musée du Lonore, La Céramique chinoise*; Paris, Morancé, 1922, 2 albums pet. in-4°.

Corneille de Lyon et à l'Eva prima Pandora, en passant par les Très belles heures du duc de Berry, les portraits de Fouquet et de Froment, l'admirable Homme au verre de vin, la Pietà de Villeneuve d'Avignon, le retable du Palais de Justice! C'est un véritable plaisir de posséder enfin une reproduction adéquate et un commentaire lumineux de tant de pièces de choix.

Notre collection anglaise est, hélas! moins riche, et la préface de M. Nicolle en souligne cruellement les lacunes; encore faut-il tenir compte des « attribué à ». Revnolds, Romney, Hoppner, Raeburn, l'élégant et superficiel Lawrence, sont pourtant assez bien représentés au Louvre; mais le chef-d'œuvre de la série, le portrait de l'Invalide de Greenwich est redevenu anonyme. Trois bons Constable et plusieurs Bonington (mais Bonington est-il vraiment un peintre anglais?), voilà tout pour le paysage, où Turner brille par son absence comme Gainsborough dans le portrait. A force de crier notre misère, susciterons-nous un bon mouvement de quelque mécène francophile des bords de la Tamise? car au prix où est la livre, les enchères nous sont interdites.

T. R.

Paul Ratouis de Limay. — Musée du Louvre. Les Pastels du xviie et du xviie siècle. Album in-4, avec introduction et catalogue raisonné. 48 p., 60 pl. en héliotypie. Morancé, Paris, 1925.

P. Ratouis de Limay, que son excellente monographie de Perronneau, a classé comme Ie meilleur spécialiste de l'histoire du pastel, a résumé en quelques pages pleines d'érudition et d'agrément l'evolution de cet art charmant, si caractéristique du xviiiº siècle, depuis les dessins pastellés de Robert Nanteuil jusqu'aux tableaux en pastel de La Tour et de ses élèves. Il relève en passant l'insuffisance ou les lacunes de la collection du Louvre qui ne possède que cinq pastels de Perronneau — ce qui est peu, — un seul Louis Vigée, un seul Alexis Loir, aucun pastel de Coypel, de Greuze, de Mme Vigée-Lebrun, de Hoin, du suédois Hall et du

gênevois Liotard. L'illustration très abondante et très soignée constitue un précieux recueil iconographique.

L. R.

J. J. Marquet de Vasselot. — Bibliographie de l'Orfèvrerie et de l'Emaillerie françaises, Paris, A. Picard, 1925, in-8° (Publication de la Société française de Bibliographie).

J. J. Marquet de Vasselot a rêvé d'écrire une Bibliographie générale des Arts Industriels en France, et il faut souhaiter qu'il mette son projet à exécution, car la première partie de ce vaste ouvrage, consacrée à l'orfèvrerie et à l'émaillerie, est de tous points excellente; elle rendra d'inappréciables services aux travailleurs. Pendant vingt-cing ans, l'érudit auteur a noté tous les livres, tous les articles où quelque point de l'histoire de l'orfèvrerie ou de l'émaillerie était traité et l'on peut croire que dans les 2.700 titres qu'il cite, bien peu de travaux intéressants ont été omis, soit en France soit à l'étranger. Il a eu soin d'ailleurs de rendre son recueil très facile à consulter, le divisant en grandes sections telles que Technique, Sujets, Epoques, Musées, Trésors, Artistes, etc., et une table fort bien faite permet de se retrouver aisément dans la foule de documents accumulés. Sans doute M. Marquet de Vasselot était-il seul à pouvoir mener à bien une telle besogne; il faut le féliciter de l'avoir entreprise et l'en remercier.

В. К.

Leblond (D^r V.). — **Beauvais, petite ville** d'art. Guide du visiteur, — Beauvais, Prévôt, 1924. In-8, 132 p., 41 pl. (90 fig.), dont 3 plans.

ul n'était plus qualifié que le président de la Société académique de l'Oise, pour donner au promeneur, en un volume maniable et joliment illustré, une idée suffisante du passé et des monuments de Beauvais, que le Parisien parcourt, comme Chartres, en une journée, tant la banlieue s'est agrandie pour nos voitures! La manufacture de tapisserie, les vieilles maisons, l'église Saint-Etienne et l'Hôtel de Ville, le musée qui tient tant au cœur de l'excellent érudit régional, sont présentés en satellites du maître-édifice : la cathédrale inachevée, dont le prodigieux élan étonne le visiteur. Aux trésors qu'elle renferme, vitraux, horloges, tapisseries, des chapitres particuliers sont consacrés. et le spécialiste mème sera reconnaissant au docteur Leblond des plans si détaillés joints à la description des verrières. Une bibliographie choisie s'offre à notre curiosité et ce n'est pas seulement à son fils que l'auteur aura fait aimer la ville natale de Jeanne Hachette. Il aura intérèt, dans les prochaines éditions, à indiquer l'échelle des plans, et, s'il ne craint d'ètre mal compris de certains lecteurs, à toujours nommer «rose» ce que trop souvent il appelle « rosace ».

CHARLES DU BUS.

Mareschal de Bièvre (G.). — L'Hôtel de Villeroy et le ministère de l'Agriculture. — Paris, E. Champion [1924]. In-18, 158 p., pl., plans.

âti de 1720 à 1724 par Debias-Aubry pour la comédienne Charlotte Desmares. aux frais du banquier suisse Hogguer, l'hôtel de la rue de Varenne que cachent aujourd'hui les lourds bâtiments modernes du ministère de l'Agriculture, a gardé le nom des deux ducs de Villeroy qui l'ont habité au milieu du xviiie siècle, après des ambassadeurs et avant Parmentier. En 1746, l'architecte Le Roux l'agrandit d'un pavillon ovale et dessina de nouveaux jardins à la française. M^{11e} Clairon y joua Roxane de Bajazet. Sous l'Empire et la Restauration, des constructions firent disparaître la majeure partie des jardins. Militaires, policiers, ministres, se succédèrent au cours du siècle. En 1877, l'hôtel faillit être vendu. En 1884, il s'agrandit du petit hôtel de Castries, riche encore de quelques boiseries. Inspecteur des Eaux et Forêts et historien distingué, l'auteur est bien placé pour nous donner une édition plus somptueuse de cet essai; sans parler des por-

traits des occupants, (entre autres M. Thiers « si célèbre plus tard », nous confirme le texte), les peintures de Sinibaldi et La Touche, les tapisseries des Gobelins, les statues, les porcelaines que renferme le ministère sont peu connues du public et leur réunion en un beau livre d'art est à souhaiter.

CHARLES DU BUS.

Maurice Fenallle. — **François Boucher**. (Maîtres anciens et modernes sous la direction de Gustave Geffroy). 140 p. In-8. Editions Nilsson. Paris, 1925.

es petites monographies de ce type qui se multiplient depuis quelques années, ne sont, la plupart du temps, que des travaux de vulgarisation rapide, d'une écriture plus ou moins artiste qui n'apprennent rien de nouveau aux spécialistes ou même aux lecteurs un peu informés. M. Fenaille a eu la coquetterie de renouveler un sujet déjà écrémé et en apparence épuisé par les Goncourt, Paul Mantz, André Michel et M. de Nolhac, en apportant quelques précisions inédites sur la vie et l'œuvre de Boucher, et surtout en rejetant résolument au second plan le peintre inégal et souvent banal de tableaux de chevalet pour s'attacher au décorateur qui est presque toujours de premier ordre et qu'il a suivi dans ses deux royaumes de la tapisserie et de la porcelaine : à Beauvais et aux Gobelins, à Vincennes et à Sèvres.

L. R.

CHARLES SAUNIER. — Barye. (Maîtres de l'Art moderne). In-8, 63 p., 40 pl., Rieder. Paris, 1925.

n une soixantaine de pages substantielles qu'illustrent et confirment 40 reproductions intelligemment choisies, M. Ch. Saunier nous présente en raccourci la vie et l'œuvre de ce puissant animalier qui fut à la fois — on ne s'en est avisé que depuis peu — un grand statuaire et un grand aquarelliste. Il faut louer l'auteur d'avoir bien mis en lumière le caractère classique des œuvres

de ce romantique préoccupé d'exactitude scientifique, soucieux avant tout de l'équilibre des formes, qui fut — Théophile Gautier l'avait déjà remarqué — de tous les sculpteurs de sa génération celui qui se rapprocha le plus de Phidias et de la sculpture grecque.

I. R

G. J. Hoogewerff. — Jan van Scorel, peintre de la renaissance hollandaise. La Haye (Nijhoff), 1923, in-8°, XII-151 p., frontispice et 66 pl.

Hoogewerst apporte une contribution importante à l'histoire, encore incomplète et obscure, de la Renaissance artistique dans les Pays-Bas. Scorel, auquel est consacré cette monographie, peut, en estet, être considéré comme le chef des Romanistes » néerlandais qui, vers le milieu du xviº siècle, imitaient les Italiens; par sa personne et par son œuvre il est caractéristique de son époque et de son pays.

L'auteur nous le montre fort divers: chanoine de Sainte-Marie d'Utrecht; peintre renommé et entouré de nombreux aides ou élèves; architecte à qui l'on doit le dessin d'un jubé pour son église; ingénieur qui inventa sans doute la drague, fournit le plan du port de Harderwyk, commença l'assèchement du Zype; lettré versé dans la connaissance des langues; musicien et poète composant de « jolis esbattements, refrains et chansons ». Les curiosités intellectuelles de la Renaissance se font jour dans un pareil « éclectisme ». Scorel est atteint aussi par le scepticisme moral du temps: le sacerdoce ne fut

pour lui qu'une carrière; ce prêtre « habile archer », « aimant la gaieté la bonne chère », disent les contemporains, fonda, en 1529, une famille illégitime et officielle.

Ses toiles comportent les incertitudes propres aux périodes de transition. En Italie, où le pape hollandais Adrien VI l'avait nommé conservateur du Belvédère, il avait étudié les Vénitiens, Léonard, Michel-Ange. Il tâche de s'assimiler leur style, mais ne pénètre pas leur esprit; les meilleures, entre ses grandes compositions, valent surtout par le contraste heureux des formes classiques et de l'inspiration gothique. M. Hoogewerff analyse, le premier, l'œuvre de Scorel. Il examine les tableaux religieux, depuis le triptyque d'Obervellach (1520) jusqu'à celui de Wezelaar (1557-60); les portraits, — graves et véridiques. fidèles aux traditions néerlandaises, — depuis celui d'Adrien VI (1523) jusqu'à celui de l'échevin Diert (1560). Il indique l'influence du maître, comme peintre d'histoire sur les académistes tels que Heemskerk, comme portraitiste sur son élève Antonio Moro, entre autres. Une longue suite d'images qui comprend des panneaux importants, jusquelà inédits (triptyque d'Obervellach, Adoration des Mages de Nieuwenbroek, etc.), illustre le texte; elle se termine par les tableaux d'atelier dont la comparaison avec les toiles authentiques de Scorel est instructive. Une série de documents, dans leur texte original, une bibliographie, un catalogue succinct de l'œuvre du maître, forment des annexes à ce livre savant auquel notre pays sera d'autant plus redevable que l'auteur hollandais l'a écrit en français.

CLOTILDE MISME



ANDRÉ MICHEL

(1853-1925)



PORTRAIT D'ANDRÉ MICHEL D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE (Vers 1880.)

Journaliste, professeur libre et conférencier, conservateur au Musée du Louvre. directeur d'une publication magistrale sur l'histoire de l'art depuis les temps chrétiens jusqu'à nos jours, professeur au Collège de France, André Michel a tenu pendant sa longue carrière une place éminente et hors de pair dans le monde de la critique, de l'enseignement, des musées et de l'érudition. Sa collaboration continue pendant quarante ans, en même temps qu'au Journal des Débats, à notre Gazette des Beaux-Arts qui s'honorait d'inscrire son nom dans son Comité de patronage, nous font un devoir de rendre ici un hommage particulier à sa mémoire et, si cet hommage reste au-dessous de ce que nous lui devons, du moins celui à qui l'on a fait l'honneur de lui demander de témoigner, au

nom de tous, de ce que fut le maître et l'ami, essaiera-t-il de le faire, dans la mesure de ses forces et de ses connaissances, avec toute la ferveur de sa profonde reconnaissance personnelle et de son émotion sincère.

André Michel était né à Montpellier le 7 novembre 1853, d'une ancienne famille protestante de la ville où il avait gardé de profondes attaches. La maison de famille, le « Mas du Ministre » aux portes de Montpellier rappelait souvenir de son grand-père qui avait été pasteur. Il avait poursuivi ses

études de lettres et d'histoire jusqu'à la licence dans sa ville natale. Il vint, aprês 1872, les achever à Paris où il s'inscrivit, pour peu de temps du reste, à l'École de Droit, où il suivit les cours de l'Ecole des Hautes-Études, ceux notamment de Giry, de Roy et de Gabriel Monod (1877-79), en même temps qu'il allait écouter les lecons de Taine à l'École des Beaux-Arts. L'histoire moderne l'attirait aussi bien que celle du moyen àge. Un de ses premicrs travaux personnels, dont les registres de l'École des Hautes-Études gardent seuls la trace, portait sur les institutions municipales d'Albi. Il réunit aussi les élèments d'une étude sur la correspondance de Mallet du Pan qu'il publia plus tard, en 1884, dans la Revue Historique. Mais ses goûts dès longtemps accusés, ses voyages, dont le premier en Italie date de 1876, ses articles de début l'orientèrent peu à peu vers l'histoire de l'art et il rêva un moment de consacrer une thèse de doctorat à Poussin. Mais l'Université ne s'était pas encore ouverte alors à cette science dont il constatera luimême, aux premières lignes de la publication de son Histoire de l'Art, qu'elle est « la dernière constituée parmi les sciences historiques », et le sujet fut rejeté.

N'ayant pas eu l'occasion d'écrire un *Poussin*, il rencontra quelques années plus tard celle de composer un *Boucher* qui parut en 1886 et fut plusieurs fois réédité depuis. Je ne sais comment elle lui vint; mais j'incline à croire que ce fut par une suggestion, ou mème une commande directe de l'éditeur Rouam qui mettait au jour vers ce moment, sous la direction de Paul Leroi, la première de nos collections d'*Artistes célèbres*; car, autant le premier sujet, par son caractère grave et chargé de pensée, se rapprochait de ce que nous avons connu et de ce que nous soupçonnons que pouvaient être dès lors son tempérament et ses goûts, autant le second semblait peu fait pour l'attirer spontanément, lui qui se plut toujours par dessus tout à l'esprit profond et à la générosité de cœur d'un Rembrandt ou d'un Durer, à la savoureuse honnêteté d'un Chardin ou d'un Millet. Voici, du reste, comment il juge son héros et voici, pour la première fois, un exemple de ce style brillant et imagé qu'André Michel maniait dès lors avec une maîtrise incomparable :

« Boucher n'appartient pas à la race des précurseurs solitaires; il n'a rien apporté à son temps qui ne fût attendu et immédiatement compris; il ne lui a montré en somme que sa propre image dans un miroir enguirlandé de roses. Doué d'un esprit aimable et moyen, il reslète sidèlement — j'allais dire naïvement — l'idéal du monde qui l'entoure, le rève d'une société solle de plaisirs, lancée dans un carnaval perpétuel, ne demandant à la nature et à la vie que le spectacle de leurs apparences joyeuses et de leurs formes arrangées en vue d'un divertissement sans sin... »

C'est en le rattachant à son milieu, en montrant qu'il fut par excellence le peintre de Louis XV et de la Pompadour, qu'il sut fixer sur la toile « les images qui flottaient dans l'air de son époque », autant qu'en définissant ses qualités d'artiste de race, qu'il réussit à s'y intéresser, et l'on reconnaît là sans doute, l'influence des théories de Taine.

Cette influence, André Michel lui même la revendiquait hautement, en

même temps qu'il se flattait d'avoir été admis dans l'intimité du maître. Nous en avons le témoignage dans la notice si pleine d'émotion et de souvenirs personnels qu'il écrivit vers la fin de sa vie sur son ami Marcel Reymond, disparu brusquement au début de la guerre de 1914.

« Je n'oublierai jamais ce que fut pour nos esprits de rhétoriciens et de « philosophes » novices .- c'était en 1871, au temps où venait de finir la guerre de 1870 et tandis que la Commune incendiait Paris! - la lecture des petits volumes à 2 francs de la librairie Germer-Baillère où Taine publiait la substance de ses cours à l'École des Beaux-Arts. Les querelles des partisans du libre arbitre et du déterminisme nous restaient, je l'avoue, assez indifférentes; ce qui nous touchait et nous attirait surtout dans l'enseignement nouveau, c'était sinon l'explication de l'œuvre d'art, tout au moins sa mise en place dans le milieu dont



PORTRAIT D'ANDRÉ MICHEL D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE (Vers 1910.)

elle était l'expression, dont son auteur devenait, pour la postérité, le héraut. Nous avons mieux compris plus tard l'impuissance du système à embrasser dans ses formules l'inépuisable variété de l'invention humaine et que cette part irréductible, ce mystère insondable de la personnalité de l'artiste, le don divin du génie, lui échapperait toujours. Mais il nous semblait que le maître qui s'était emparé de nos esprits nous délivrait des métaphysiciens, nous ramenait à la vie, nous rendait plus abordables les chefs-d'œuvre et plus claires nos admirations. J'ai souvent, par la suite, entendu Taine lui-même se

plaindre doucement qu'on l'eût mal lu, et notamment la préface où il établissait nettement une distinction nécessaire entre les sciences exactes et les sciences inexactes, c'est-à-dire celles qui se groupent autour des mathématiques et celles qui se groupent autour de l'histoire. Il a si souvent protesté qu'en essayant de définir et d'établir des « lois historiques », au sens où Montesquieu l'entendait, des rapports « précis mais non mesurables, entre les groupes moraux d'un siècle ou d'une nation »,... « les conditions du développement et des transformations humaines », il n'avait pas prétendu subordonner la morale et l'esthétique à la mécanique, il m'a si souvent répété qu'on oubliait trop à son gré ce qu'il avait écrit et enseigné sur le degré « d'importance » et de « bienfaisance » du caractère, mis en évidence par l'artiste et sur les principes d'une hiérarchie esthétique et morale, que les objections qui ont pu me venir plus d'une fois portaient plutôt sur les lacunes et les inévitables insuffisances que sur le fond même de sa doctrine, et je suis resté vis-à-vis de ce grand honnête homme, si bon à ceux qui ont eu l'honneur et le privilège d'ètre admis dans son intimité, un disciple très respectueux, encore que très indépendant dans l'interprétation et l'application de la parole du maître. »

Voici donc, il me semble, la position prise dès l'abord, par André Michel, en matière de critique et d'histoire de l'art, assez nettement déterminée, et elle ne variera guère tout au long de sa carrière. Souci légitime de l'évocation du milieu historique qui conditionne, suivant la doctrine de Taine, la production de l'œuvre d'art, souci des méthodes scientifiques qui permettent d'atteindre à la vérité et à la précision nécessaire, méthodes auxquelles l'enseignement de Giry et de Monod l'avaient initié, mais souci par dessus tout de la qualité de l'œuvre d'art considérée en elle-même, de la qualité propre de l'àme de l'artiste, préoccupation constante de la valeur morale et sociale de l'une et de l'autre. Signalons cet autre passage de sa notice sur Marcel Reymond :

« Certes, il est excellent que l'histoire de l'art tende enfin à devenir une science, où tout au moins se munisse de la méthode scientifique dont toutes les branches de l'histoire ont, au cours du xixº siècle, si largement profité. Mais, tout de même, ce n'est pas avec les seules références bibliographiques qu'elles peuvent utilement progresser, et on n'a pas écrit l'histoire d'un grand artiste quand on a aligné bout à bout toutes les fiches que le dépouillement de tous les textes connus et inédits a pu permettre d'établir. Le véritable objet de la critique et de l'histoire de l'art, c'est l'œuvre d'art elle-mème... »

Voyons encore ce qu'il écrivait en 1896, à propos de Louis Courajod, son maître et son ami que nous retrouverons tout à l'heure, au sentiment duquel il se rallia souvent, par une si ardente et complète sympathie, que ce qu'il exalte en son maître, comme il arrive souvent, c'est ce qu'il avait proprement fait sien, c'est ce qu'il comprenait et sentait par avance, même avant de l'avoir connu.

« Pour Courajod, l'œuvre d'art était une personne vivante; elle avait reçu en dépôt au plus intime de sa substance, un peu du génié d'un temps, d'une race et d'une âme d'artiste; par tous les détails de la facture, cette âme se manifeste à qui sait comprendre son langage et plus que les « documents », qu'il faut toujours connaître, mais dont il faut pouvoir se passer, c'est elle qui livre aux interrogations passionnèes de l'archéologue les confidences les plus révélatrices et les plus intimes secrets. »

Dès 1884, lui-même devant une collection de tableaux divers exposés salle Georges Petit, il déclarait vouloir se contenter de chercher comme autant de témoins des diverses sortes de beautés et des idéals différents où s'est tour à tour condensé « le rêve changeant de l'inquiète humanité ».

« Chaque race disait-il, chaque génération, chaque homme l'a refait à sa manière ce rêve toujours repris et jamais achevé. Quand on passe en revue les œuvres où il s'est reflété, qu'on fait pour chacune la part du temps, de la mode, des doctrines et des formules de l'Ecole, on constate que toutes, quelle que soit l'esthétique dont elles relèvent, tirent leur beauté propre et leur valeur durable du degré de sincérité de l'artiste qui les créa. C'est ce qu'il a mis en elles de sa propre substance, c'est ce qu'il a su nous révéler, dans sa langue spéciale, de sa façon de comprendre et de sentir, qui nous attire, nous persuade et nous retient; car en dernière analyse, l'homme cherche toujours l'homme, et, tout compte fait, les questions de métier, de système et de doctrine vidées, ce qui reste au fond de l'histoire de l'art comme de la littérature, ce sont des confidences échangées à travers les siècles. »

En 1921, enfin, dans les admirables pages de son discours au Congrès de l'histoire de l'art, qui fut un des derniers grands exposés de principes de sa carrière, il disait encore :

« La seule érudition ne saurait suffire à un ordre de recherches où les plus délicates suggestions et intuitions de la sensibilité et du sentiment ont aussi leur rôle initiateur et révélateur. L'histoire de l'art ne s'écrit pas tout à fait du même style que celle de la chaudronnerie! »

C'est vers 1880 qu'il s'installa définitivement à Paris, et débuta dans la presse parisienne qui accueillit ses premiers essais de critique : l'art vivant l'attirait et il s'y appliqua de bonne heure, avec les mêmes soucis de compréhension, d'équité et d'indépendance qu'il eut appliqués à l'étude des anciens. C'est, je crois, à un journal assez rapidement disparu, le Parlement, qu'il fit ses débuts, il le rappelait assez souvent lui-même et non sans émotion, sous la direction de Ribot, aux côtés de Jules Dietz, d'André Hallays, de Paul Bourget et de M. de Varigny dont il allait devenir le gendre. Il rendait compte des séances académiques, des prix de vertu, des , livres d'étrennes et des expositions d'art. Il écrivait aussi pour la Revue alsacienne et pour le journal l'Art, où parut son premier Salon en 1884. C'est de cette même année que datent ses premiers articles à la Gazette des Beaux-Arts où Anatole de Montaiglon l'avait introduit auprès de Louis Gonse qui y remplissait alors les fonctions de rédacteur en chef. C'était des comptes-rendus d'exposition: Dessins du siècle, Tableaux prètés par Madame de Cassin, Œuvres de Meissonnier. Nous avons déjà vu ce qu'incidemment le jeune critique de trente ans savait y insinuer de ses idées générales et de ses préoccupations morales. L'année suivante, la Gazette lui confiait la rédaction de son Salon et il y témoignait déjà de cette ouverture d'esprit et de cette faculté d'attention sympathique qui devait lui faire jusqu'au bout une place éminente parmi ses confrères. Bientôt les expositions Millet (1887), Puvis de Chavannes (1888), Delacroix (1889) allaient lui donner matière à quelques unes de ces solides études qu'il a réunies plus tard dans ses Notes sur l'art moderne.

En 1886 il était entré au Journal des Débats, appelé par Jules Dietz pour remplacer Charles Clément momentanément éloigné de Paris au moment du Salon. Il allait y lier des amitiés durables et sa collaboration dont on sait l'abondance et l'éclat devait se continuer près de quarante ans : actualités, « au jour le jour », comptes-rendus de livres, feuilletons, causeries, promenades aux Salons, il y donna tous les genres d'articles qu'un journaliste d'art peut être amené à aborder, mais en gardant à la moindre de ses notes cette tenue et cet accent où se révélaient à la fois sa haute culture et sa conscience d'homme. Il ignorait la complaisance et la partialité. S'il eut parmi les artistes vivants, parmi les plus grands et les plus nobles, un Cazin, un Chaplain, un Roll, un Puvis de Chavannes, des relations et même des amitiés sincères, il sut garder une rare indépendance, une hauteur intangible qui honorait singulièrement la profession qu'il aimait et qui rendait particulièrement valables et respectés ses enquêtes et ses jugements.

Aucune allure dogmatique du reste dans cette critique qui abordatt parfois les plus hauts sujets d'érudition et savait les mettre à la portée des lecteurs du journal, aucune pédanterie dans ces revues de la production contemporaine menées au hasard des rencontres et des attractions sentimentales, un souci seulement de faire le départ entre l'artificiel et le vrai, de « découvrir l'empreinte que la nuance particulière et la qualité de la volonté de l'artiste et de ses préférences, de sa sensibilité et de son amour, ont laissée sur son œuvre », un souci permanent de sincérité, de santé et de gravité morale.

Voyez plutôt le début du Salon de 1898.

« Nous irons nous promener et non pas travailler aux Salons; nous nous donnerons rendez-vous devant les œuvres, — tableau ou statue, gravure ou bibelot, monument ou bijou, — qui nous inviteront au passage et nous avertiront par un je ne sais quoi d'intime et de secret qu'elles ont reçu la confidence et le dépôt d'une volonté, d'un amour ou d'un rêve, — et nous essayerons de dire ce qui nous touche en elles... ou ce qui nous déroute. Et si, chemin faisant, nous nous apercevons que nous aimons des choses très différentes, que nous nous laissons émouvoir ou persuader par des manières de chercher le bonheur, comme disait Stendhal, ou des façons de peindre et d'« ouvrer » qui semblent contradictoires, nous nous expliquerons, si nous pouvons, ces apparentes incohérentes, — et, si nous ne le pouvons pas, nous en prendrons humblement notre parti; car l'essentiel en ce pauvre monde n'est pas de raisonner, c'est d'aimer, — et d'être sincère envers soi-même d'abord et les autres ensuite. »

ou bien encore dans le même Salon :

« C'est folie de réclamer, chaque année, du génie et même du « nouveau », à l'exemple de quelques dégoûtés de notre temps dont la critique est faite d'anathèmes. Peut-être même les contemporains ne sont-ils pas compétents pour discerner le signe sacré sur le front de ceux que la Providence désigne à la postérité qui les reconnaîtra. Mais nous sommes en droit d'exiger de quiconque nous convie à regarder ses œuvres et réclame une part de notre attention et de notre sympathie qu'il nous apporte au moins ce qu'il a de meilleur, — et ce qu'on a de meilleur, c'est ce qu'on aime, — et, si l'on n'aime rien, on fait mieux de se taire. »

D'ailleurs, s'il se défendait quelquefois, pour la forme, de la « manie inoffensive de remonter dans le passé » pour y chercher des interprétations diverses d'un thème traité par des contemporains, ou des façons de sentir analogues ou différentes des leurs, sa profonde connaissance de l'art de tous les temps perçait fatalement dans ses commentaires; il ne pouvait se défendre d'éclairer le présent par le passé et, si peu de prétention qu'il eût à les diriger, de faire sentir aux vivants la leçon des grandes époques disparues.

Voyez plutôt ce qu'il écrivait, dès 1885, dans son Salon de la Gazette :

« Il fut un temps où les portails des cathédrales avec leur peuple de statues méritèrent d'être appelés le Livre des illettrés; le drame que racontaient les vivantes effigies nées sous le ciseau des imagiers était compris de tout un peuple; les vieilles et nouvelles histoires « engravées dans la pierre » étaient lues à page ouverte par les humbles comme par les docteurs; il n'était pas nécessaire d'avoir suivi un cours d'esthétique pour s'émouvoir aux bons endroits et admirer les bons morceaux.

Depuis ces époques qu'on entend encore appeler « barbares », sous l'influence de causes historiques, nécessaires sans doute mais à coup sûr regrettables, l'art a cessé d'ètre populaire. Il s'est enorgueilli d'ètre une aristocratie; il s'est enfermé dans un domaine ouvert à un nombre de plus en plus restreint d'initiés; l'artiste n'a plus travaillé que pour cette élite. L'œuvre d'art, comme une fleur de serre chaude, s'est épanouie dans une atmosphère artificielle, sous l'effort d'un jardinage compliqué et savant. Certes, la fleur est belle, mais n'avaient-elles pas leurs charmes aussi — et quelle senteur pénétrante! — les fleurs écloses dans les chantiers de la vieille France, sous les caresses du ciel natal, entre les pavés des rues...? Il n'est d'art vivant et fécond que, jaillissant du cœur même du pays, répondant aux besoins nés des aspirations intimes de la profonde conscience nationale...

Il semble que nous soyons condamnés à élever éternellement des autels aux divinités mortes et à cèlébrer obstinément un culte dont le principe ne vit plus, dont nous ne comprenons même plus les mystères figés.

Ces vérités un peu dures pour l'art classique, ces appels aux leçons d'un grand passé national nous paraissent un peu banales aujourd'hui, où tant de gens les ont répétées et repensées. Mais songez à la date où ceci fût écrit. Vous croyiez peut-être entendre l'écho de la grande voix de Courajod; or, en 1885, Courajod en était encore à publier dans cette même Gazette ses études critiques sur le Musée des Monuments français et il ne devait commencer ses leçons de l'école du Louvre que trois ans plus tard. Toutefois son esprit s'ouvrait dès lors avec passion au culte de notre

moyen àge et vous ne vous étonnerez pas qu'il ait applaudi aux vigoureuses déclarations d'André Michel et que ces deux hommes se soient dès lors rencontrés dans leurs enthousiasmes communs, en même temps que leur droiture intransigeante, leur générosité de cœur poussée parfois jusqu'à la violence les unissaient, pour ainsi dire, par avance. Dès 1885-1886 une solide amitié était liée entre eux.

Journaliste dès ses débuts, André Michel se montra de bonne heure professeur né. L'enseignement qu'il n'avait pas abordé par la voie officielle, mais vers lequel son tempérament ardent et communicatif le portait autant au moins que les nécessités de la vie, prit aussi, dès son arrivée à Paris, avant 1880, une part importante de son activité. Il fit assez longtemps dans le privé des leçons sur des sujets littéraires, mais aborda de bonne heure l'enseignement de l'histoire de l'art qui, malgré l'expérience de Taine à l'École des Beaux-Arts, n'était guère répandu même dans l'Université. M. Lemonnier ne devait l'introduire en Sorbonne, sous les auspices de Lavisse, qu'en 1891. Au commencement, André Michel ne connut guère comme enseignement régulier que celui de la Société Franklin pour la propagation des bons livres. Mais en 1887, Boutmy qui l'avait rencontré dans l'entourage de Taine, le chargea de le suppléer dans sa chaire d'histoire de l'art de l'École spéciale d'Architecture. Il occupa ensuite cette chaire comme titulaire jusqu'en 1893.

La conférence, plus encore que le cours suivi, du reste, mettait en lumière la chaleur communicative de la parole d'André Michel, ses accents de réelle éloquence lorsque le sujet le passionnait, ses dons de généralisation et de mise au point des thèmes des plus divers. Il en fit d'innombrables et dans tous les milieux, populaires ou mondains, parisiens ou provinciaux. Il fut notamment, en 1899, parmi les fondateurs et les orateurs les plus suivis de cette Société des Conférences qui connut tant de succès à la salle de la Société de Géographie du Boulevard Saint-Germain, avec Edouard Rod. Doumic, René Bazin, André Hallays, Gaston Deschamps. La conférence entre ses mains, comme entre celles de ces confrères et amis, allait devenir un admirable instrument de propagande de l'idée française à l'étranger. La Belgique, terre classique pour la parole française, la Hollande, la Suisse le virent fréquemment, ainsi que l'Alsace-Lorraine annexée, mais aussi l'Italie et l'Espagne, l'Allemagne et l'Autriche; « Dieu vous garde, m'écrivait-il un jour, d'avoir jamais à parler de Marie-Antoinette devant des archiduchesses! ». En 1901, il partit pour les Etats-Unis après Brunetière et Doumic: il y fit la première série de conférences d'art de l'Alliance française, et l'éclat de sa parole chaude et de ses ardentes convictions n'y était pas encore oublié, j'en ai recueilli le témoignage, en 1914.

Il avait quarante ans en 1893 et n'avait jamais songé à entrer dans l'administration; il y paraissait même assez mal disposé, lorsque Courajod qu'il avait connu à la *Gazette des Beaux-Arts* et rencontré sans doute aussi dans les Jurys de l'Exposition de 1889, lui proposa, par sympathie d'idées, de sentiments et de caractère, de devenir son adjoint dans la Conservation du département de la Sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des



ANDRÉ MICHEL ESQUISSE DE M. J.-E. BLANCHE (1920)

Temps Modernes, qui venait de recevoir une existence autonome pour la première fois après le départ de Saglio pour Cluny. Cette collaboration affectueuse et féconde ne dura que trois ans. En 1896, Courajod était enlevé prématurément, et André Michel recueillait la charge de la conservation du département. On sait assez ce qu'il en fit, continuant avec passion et souvent avec bonheur, non sans orages parfois dans les services administratifs ou dans les conseils, trop lents à son gré à suivre ses impulsions, l'œuvre d'enrichissement et de classement de notre musée de la sculpture française.

Il acheta ou reçut beaucoup, mais il essuya parfois, comme nous tous, des refus dont il se consolait malaisément. Il agrandit son domaine, mais se heurta à des difficultés matérielles ou à des incompréhensions qui l'irritaient plus que de raison. Ses articles aux Débats, dont il tenait volontiers les lecteurs au courant de ses travaux et de ses achats, ses revues périodiques à la Gazette des Beaux-Arts, ses études aux Monuments Piot sur les morceaux les plus importants qu'il avait pu recueillir, les statues de Chantelle, le Saint Mathieu de Chartres, ou les haut-reliefs de Parthenay, son petit livre publié chez Laurens sur le Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes au Louvre en ont laissé le témoignage, s'il ne lui a pas été donné d'en dresser lui-même un inventaire complet. Mais, de même que son premier soin avait été, en 1897, de mettre au point et de publier le catalogue préparé par Courajod, qui comprenait alors 867 numéros, de même, nous avons pu, après son départ du Louvre, publier en 1922 un nouveau catalogue qui en comprend 1551. Ce furent vingt-cinq ans de soins, de soucis, d'émotions, dont peut témoigner ici celui qui fut durant tout ce temps son élève et son collaborateur constant.

Pendant ce mème temps, l'enseignement de l'Ecole du Louvre l'occupait d'ailleurs. passionnément. Il avait pris l'histoire de la sculpture moderne à ses origines et l'avait conduite, sans jamais revenir en arrière, jusque vers la fin du xvii siècle: ce fut pour lui-même une école et une discipline toute nouvelle que cette enquête menée pas à pas avec un souci minutieux de l'exact et du complet auquel il astreignit un esprit habitué aux généralisations brillantes et aux divinations instinctives du critique et du conférencier. Ses élèves, qui furent nombreux et assidus, n'en ont pas perdu la mémoire, pas plus que des lueurs éclatantes dont, au milieu d'une discussion critique ou d'une énumération aride, sa sensibilité toujours en éveil savait illuminer tel essai balbutiant d'un imagier roman ou tel chef-d'œuvre classique d'un Puget ou d'un Coyzevox.

Ce fut d'abord, pendant trois ans, de 1896 à 1899, une revue scrupuleuse de toutes nos écoles romanes pour laquelle il voulut voir ou revoir, en des tournées répétées, tous les témoins de cette magnifique renaissance de la plastique chrétienne, discuter toutes les affirmations et toutes les théories dont elle avait été l'objet. Il s'attachait aussi bien à la signification morale des sujets représentés, que vers le mème temps M. Mâle commençait à étudier de son côté, qu'à la valeur plastique des monuments; il suivait l'enchaînement des efforts successifs des grands ateliers et arriva, parallèlement au comte de Lasteyrie, qui ne devait publier qu'en 1903 ses belles études sur la sculpture française du moyen âge et sur la valeur comparée des portails de Saint-Gilles du Gard et de Chartres, à une conclusion opposée à la thèse de l'allemand Vöge qu'il discuta pied à pied. Puis ce fut l'épanouissement du xiiie siècle qu'il suivit avec une sorte de joie rayonnante, à partir de 1900. Quelques

années plus tard une de ses élèves, M^{me} Lefrançois-Pillion, publiait sur la sculpture de cette époque l'excellent livre que l'on connait, en inscrivant légitimement à la première page le témoignage de tout ce dont elle était redevable à l'enseignement d'André Michel.

Pour le xive siècle et le xve siècle français et franco-flamand, il reprit une matière où les leçons de Courajod lui avaient frayé la voie, en y apportant plus d'ordre, d'équilibre et de lumière. Mais vers ce temps, l'Italie l'attira également et le retint longtemps. La question des influences françaises au xive siècle, puis l'étude approfondie et pénétrante de l'œuvre des quattrocentistes, furent l'objet de multiples leçons où il se rencontra bien souvent en accord plus ou moins complet avec l'esprit charmant et un peu aventureux de son ami Marcel Reymond, ou avec les affirmations doctorales du Dr Bode.

Il en était vers le xvi^e siècle lorsque la guerre éclata. Nous rappellerons tout à l'heure ce qu'elle lui coûta. Dès les premiers moments de trouble passés, il reprit son travail avec acharnement et, parmi les deuils, les inquiétudes et les dangers, il continua son cours presque sans interruption, jusqu'en mars 1920. Il en était arrivé alors vers la fin du règne de Louis XIV.

Quelle magnifique histoire de la sculpture française il eût pu écrire, s'il avait pris le temps de tenir mainte promesse faite à droite ou à gauche, s'il n'avait préféré surtout faire passer la substance de cet enseignement analytique dans les chapitres qu'il se réserva de cette *Histoire de l'Art* à laquelle il allait consacrer, à partir de 1903, ses dons d'écrivain, ses vues larges et généreuses et sa puissance de synthèse!

Les Expositions universelles de 1889 et de 1900 lui avaient fourni déjà l'occasion de tracer pour la Gazette des Beaux-Arts de vastes revues de l'art sculptural ou pictural du xixe siècle. Il avait, dès après 1889, collaboré, sous la direction d'Antonin Proust, à un tableau de l'art français moderne et écrit, en 1890, une histoire de l'École française de David à Delacroix. Mais c'était surtout ses remarquables chapitres sur l'histoire de l'art depuis le xvie siècle, parus dans l'Histoire Générale de Lavisse et Rambaud de 1894 à 1900, qui avaient mis en lumière ses qualités d'historien et l'étendue compréhensive de ses vues d'ensemble. La confiance amicale de M. Max Leclerc, directeur de la librairie Armand Colin, qui avait appris à le connaître et à l'aimer au Journal des Débats, le chargea de donner un pendant à l'Histoire de la Littérature française de Petit de Julleville, qui s'achevait. Avec ses dons d'écrivain, sa culture si étendue, sa puissance de synthèse et son ardeur généreuse, lui seul pouvait être l'âme de cette vaste entreprise. Mais la matière se trouva si riche que les huit tomes

prévus durent se dédoubler en seize volumes, dont on sait aujourd'hui ce qu'ils représentent de notions, de faits et d'idées accumulés, et que la besogne interrompue par la guerre de 1914 à 1918, privée de quelques-uns de ses collaborateurs, est à peine sur le point de se terminer aujourd'hui et sans lui.

André Michel ne se bornait pas du reste à distribuer la tâche entre les collaborateurs dont les compétences diverses et les habitudes d'esprit parfois divergentes lui étaient connues, à qui il voulait conserver leurs responsabilités et leurs manières propres, qu'il savait prêts aussi à accepter ses suggestions toujours amicales. Par des discussions souvent délicates, par un travail personnel sur les manuscrits et les épreuves, par les conclusions et les avertissements qu'il tint à rédiger lui-même, il s'efforça de maintenir autant que possible l'unité de l'œuvre, et il y réussit non sans peine, non sans inquiétudes et sans troubles de conscience parfois. « Le directeur du laboratoire, écrivait-il trop modestement, ne prétend pas se substituer à aucun de ses collaborateurs et amis; son rôle s'est borné à préparer le programme autour duquel ils se sont groupés, à centraliser et à coordonner le travail, enfin à lier la gerbe. »

Il se chargea lui-mème de tous les chapitres relatifs à la sculpture française et d'une bonne partie de ceux qui ont trait à la sculpture italienne et allemande. Aux moments les plus délicats de l'évolution, il donnait de sa personne, et c'est ainsi qu'il tint à insérer, à la fin du tome V, un remarquable chapitre sur l'esprit général de la Renaissance. Après dix ans de labeur, il souhaitait d'arriver vers la fin du cycle pour assumer une part personnelle de plus en plus grande de la besogne, afin de réaliser, par l'intervention de sa propre vision si large et si humaine des manifestations de l'art moderne, le tableau d'ensemble qu'il révait comme la conclusion de l'ouvrage.

La période de guerre suspendit fatalement la publication, les difficultés matérielles qui suivirent en retardèrent et en ralentirent la reprise. Il en souffrait profondément, et parmi tant d'autres préoccupations et d'autres douleurs, celle-là était particulièrement sensible à André Michel. C'est au moment où s'achevait l'impression de la première partie du tome VIII et dernier de l'Histoire de l'Art, que celui qui en avait été l'inspirateur et le guide, l'àme dirigeante, a succombé. S'il n'a pas eu la joie de voir achevée l'œuvre à laquelle il avait ardemment consacré une partie de sa vie de labeur et de sensibilité enthousiaste, il a pu avoir le sentiment que l'édifice était au faîte, qu'à peine restait-il à poser quelques pierres du couronnement. C'est sur ces pierres qu'il sera juste d'inscrire son nom en exergue et de poser la palme due à sa mémoire. Le monument élevé par ses soins sera de ceux qui font le plus d'honneur à la science et à l'édition française.

On sait combien la période de guerre, qui interrompit la publication de l'Histoire de l'Art lui fut cruelle à lui-même par les angoisses et les deuils multipliés autour de lui. Ce fut, dès les premiers jours de la campagne, le 10 Août 1914, la perte du fiancé de sa plus jeune fille qu'il aimait déjà comme un fils. Deux mois plus tard, le 13 Octobre, son propre fils Robert, brillant élève de l'École de Chartes et de l'École de Rome devant qui s'ouvrait le plus magnifique avenir tombait à Crouy à la tête de sa section d'infanterie. « Il avait appris de son père, écrivait Émile Bertaux en 1916 dans la Gazette, à servir la beauté aussi religieusement que la vérité », et l'on pourrait citer des lettres infiniment touchantes de l'un à l'autre, respirant la confiance, la fierté, l'affection la plus tendre et la plus passionnée. Ce fut un désastre irréparable pour le cœur d'André Michel. Cependant Robert laissait derrière lui une jeune femme délicieuse qui « à force de grâce, a-t-on dit, et d'oubli d'elle-même ranimait au foyer désolé l'espoir, la volonté de vivre ». L'odieux attentat du Vendredi Saint 1918 la faucha dans sa fleur, avec les innocentes victimes de l'obus allemand qui s'abattit sur l'église Saint-Gervais.

D'autres deuils encore, des tourments incessants pour ceux qui étaient en ligne et pour ceux qu'ils avaient laissés en arrière, torturèrent pendant des années ce cœur inquiet et meurtri. Son activité extérieure n'en fut pas diminuée. Il se raidit au contraire et se multiplia pour « servir » quand mème. Conférences, voyages, rien ne lui coûtait en apparence. Mais il nous disait fréquemment sa lassitude extrême, ses nerfs usés. Il m'écrivait, le 4 avril 1915:

Cette attente dans le noir est pour les vieux cœurs surmenés la plus dure des épreuves: J'envie ceux qui, pour tromper l'angoisse de l'attente, ont le réconfort de l'action, d'un devoir impérieux et immédiat, du danger!

et un peu plus tard le 20 juin:

Il faut chaque matin remonter sa machine et chaque jour le poids du chagrin est plus lourd.

On ne peut lire sans émotion l'article qu'il écrivit en 1915 pour la Gazette des Beaux-Arts sur Ce qu'ils ont détruit, ou sa préface pour la série des recueils dont il avait entamé la publication sur les Trésors d'art de la France meurtrie. A nul mieux qu'à lui ne s'applique la belle parole d'Emile Mâle à propos de Reims. « Ceux qui pleuraient un fils trouvèrent encore des larmes pour le martyre de la sainte église. » Avec quelle ardeur, il en exalta les beautés, avec quelle tristesse poignante, quelle foi dans l'avenir, malgré tout, il en dit et répéta à satiété les souffrances, la résistance robuste, et l'espoir de résurrection!

Bien des pages seraient à citer ici, parmi les plus belles, les plus éloquentes

qu'il ait jamais écrites. Contentons-nous de celle-ci qui est assez postérieure aux événements et nous le montre douloureux encore, mais rasséréné quelque peu et ayant repris sa foi permanente et son courage:

A certaines heures de leur douloureuse histoire, le conflit des intérêts sans frein moral, les égoïsmes et les appétits déchaînés. la mégalomanie de quelques fous malfaisants, imposent aux peuples menacés le devoir de tout sacrifier à la défense du sol où leurs ancètres imprimèrent les traces séculaires de leur labeur et de leur génie.., et je pense à tous ceux de nos confrères, de nos élèves, de nos amis, les plus chers, les meilleurs. qui devraient ètre ici aujourd'hui, partis à l'appel du tocsin, en laissant sur leur table de travail la page interrompue qui ne sera jamais finie. Mais il reste quand même que ce qui fait le prix de la vie, après la bonté, c'est la beauté. Il est plus facile, certes, et c'est plus vite fait, de bombarder et de brûler une cathédrale que de la construire. Mais la seule chose qui compte au livre de l'esprit, c'est qu'elle ait èté construite, et de savoir comment.

Les honneurs lui étaient venus tardivement, il ne les recherchait pas, sans autre ambition que de travailler et d'ètre utile. Membre de la Commission des Monuments Historiques dès avant 1893, il y avait apporté avec sa passion pour notre art du moyen àge qui ne détonait pas dans ce milieu, un sens éclectique qui y était encore assez rare. Il remplaca en 1917 à l'Académie des Beaux-Arts son ami Louis De Fourcaud dont il fit l'éloge avec la puissance de sympathie qu'il savait apporter dans ces évocations. Il donna une fois à l'Académie, dans une lecture publique, un morceau de l'étude sur Houdon qu'il avait jadis rêvé d'établir, en racontant le voyage du sculpteur en Amérique pour la statue de Washington que lui commandaient les États de Virginie. Tout récemment, il y consacrait une notice éloquente à la gloire du tendre et profond génie de Prudhon. Deux fois président de la Société de l'Histoire de l'Art français, en 1908 et en 1914, il eût la charge de présider en 1921 le Congrès d'Histoire de l'Art tenu à Paris, et nul n'était, certes, mieux qualifié que lui pour représenter la science et l'esprit français devant les délégués des vingt-six nations amies ou alliées qui vinrent se grouper à la Sorbonne et pour affirmer, comme il le leur disait en son magnifique langage, que, « en dépit de tant de réalités décevantes et cruelles, de destructions et d'hécatombes, l'homme n'est pas voué aux œuvres de haine et de mort ». Mais lui qui jusqu'à soixante ans passés était resté si jeune d'allure, si prompt à l'action, si impétueux dans ses emportements contre l'injustice, l'indifférence et la veulerie, il s'apaisait, il hésitait, il se déclarait volontiers inutile ; de la période terrible qu'il venait de traverser, un nuage restait sur sa pensée, un voile sur sa parole jadis si vibrante, même lorsqu'il proclamait encore que « ce qui fait le prix de la vie, après la bonté, c'est la beauté ».

Il venait de quitter le Louvre, non sans mélancolie, pour se consacrer à

l'enseignement au Collège de France, où la mort de Georges Lafenestre lui avait fait une place. Il y fut accueilli avec empressement par des collègues et des amis qui surent comprendre sa haute valeur intellectuelle et morale. Il y reprit son enquête sur les Ecoles romanes et, d'autre part, ses analyses sur l'Art français du début du xixe siècle devant un auditoire fidèle composé en grande partie de ceux qui avaient suivi ses leçons au Louvre. Mais il ne

put y donner toute sa mesure. « Sa force vitale s'écoulait, a-t-on dit, par les blessures de son cœur. » Trois ans après, il était obligé de renoncer au professorat.

La dernière fois qu'il prit la plume pour la Gazette des Beaux-Arts, ce fut, en 1922, pour saluer la mémoire amie de Louis Gonse, rappeler les souvenirs de son accueil dans son grand cabinet de la rue Favart et les luttes soutenues en commun avec Courajod pour la gloire du moyen âge français. Mais on ne le voyait presque plus ni à la Gazette, ni au Louvre. Ses articles aux Débats dont les derniers sont encore datés de 1924, devinrent de plus en plus rares. L'Histoire de l'Art restait sa préoccupation essentielle, et s'il



ANDRÉ MICHEL
PLAQUETTE DE M. DAMMANN
(1920)

dut, au cours de cette année 1924, renoncer à écrire « son chapitre » sur la Sculpture de la seconde moitié du xVIII^e siècle, toutes les épreuves du volume lui passèrent encore par les mains. Celles mèmes du premier volume du xIX^e siècle ont retenu son attention défaillante, son esprit terrassé par un mal implacable. Il a succombé le 12 octobre 1925, onze ans presque jour pour jour après le grand coup qui l'avait abattu en 1914, après la mort de Robert.

Il ne nous appartient ici que de rappeler ce qu'avait été chez André Michel le savant, l'écrivain, le professeur. Mais chez lui, l'homme ne se séparait guère du savant, ni le cœur de l'esprit ; il le reconnait lui-même dans une de ses lettres privées, où tant de traits seraient à recueillir : « Je suis fait de telle sorte que les impressions morales ont une action directe et décisive sur mes impressions purement intellectuelles; j'envie les gens qui peuvent suffire à une besogne régulière et fournir un travail égal, quel que soit l'état de leur sensibilité morale... chez moi tout se tient. »

Comment enfin ne pas évoquer d'un mot, en terminant, et la chaleur réconfortante de son amitié, et ses vertus familiales qui lui faisaient, à son foyer si durement frappé, un cercle d'affections si puissantes, cette droiture absolue de caractère et cette conscience si haute enfin, où, comme le disait au jour de ses obsèques, M. le pasteur Westphal à l'admirable discours duquel nous avons déjà fait plus d'un emprunt, « la notion du devoir, marquée au coin de l'intransigeance huguenote, s'unissait à une compréhension chevaleresque de la conscience d'autrui ».

PAUL VITRY



UNE TAPISSERIE BYZANTINE



E provenance inconnue, cette tapisserie qui fait partie d'une collection américaine, mesure dans son état actuel soixante-cinq centimètres de longueur et cinquante centimètres de largeur. Lacérée, mise en pièces, elle se compose de plusieurs fragments maladroitement recousus. La partie la plus intéressante, comprenant la tête du saint, son nimbe, le haut de la poitrine, la main qui tient la lance, forme une seule pièce. Un fragment com-

posé d'une bordure, avec feuilles stylisées, et d'un morceau de bras, gauchement ajusté à la main, n'est pas à sa vraie place. Il en est de même d'un autre morceau, recousu dans l'angle supérieur, à droite. La partie inférieure de la tapisserie forme une seule pièce, attachée par des fils à la partie supérieure. Elle est ornée, en bas, d'une tige sinueuse portant des rameaux, placés symétriquement dans les courbes. Plus haut une bordure, de forme irrégulière, est décorée de carrés traversés par une diagonale, de cercles et d'imitations de perles, disposées en séries ou par quatre. Ces motifs rappellent les riches broderies qui ornaient les somptueux costumes de la cour de Byzance. Dans ce fragment inférieur sont tissés les mots suivants dont le début seul est conservé:

OATI(OC) (A)E() \(\(\int \) [(A) POC)

Le nom de saint Théodore devait se lire autrefois dans le sens horizontal et non vertical. Ce morceau mutilé ne se trouve pas actuellement à sa vraie place 1. Dans son état primitif la tapisserie était beaucoup plus grande. Le

^{1.} Toutes les parties de la tapisserie sont de la même fabrication. Seul un petit fragment d'un autre tissu a été rapporté à droite dans le nimbe, qui mesure vingt-cinq centimètres de diamètre.

saint était probablement représenté en pied, en demi-grandeur nature, la largeur du visage étant de dix centimètres. Il tenait dans la main la lance, dans l'attitude caractéristique des saints militaires.

*

Parmi les saints vénérés dans l'église grecque les guerriers forment un groupe important, dans lequel on distingue une sorte de troupe d'élite, les « saints martyrs stratilates » 1 c'est-à-dire les chefs d'armée, que l'on appelait aussi les « grands martyrs » 2. A côté de Georges, Démétrius, Procope et Mercure figurent les deux Théodore, l'un surnommé le général (stratilate), l'autre, le conscrit (tiron)³. L'iconographie a attribué aux saints guerriers un air de famille, résultant de l'identité du costume et de l'attitude. Le type des deux Théodore, en particulier, est à peu près identique, comme il convient à un couple de martyrs dont les actes présentent beaucoup de ressemblances. Les textes, qui racontent leurs exploits, se divisent en deux classes qui ne sont indépendantes qu'en apparence, et se rattachent toutes deux à Euchaïta, la ville de saint Théodore, en Asie Mineure 4. Ce dédoublement de la légende a pu créer une confusion dans l'esprit des artistes qui ont parfois inscrit le nom du saint, sans le faire suivre de l'épithète le qualifiant de général ou de conscrit⁵. Il en était peut-être ainsi sur la tapisserie dont l'inscription a été en partie lacérée.

Les deux Théodore, qui furent parmi les patrons les plus vénérés des armées byzantines, ont été maintes fois reproduits, accompagnés de leur surnom. Ils sont parfois figurés sous le costume civil des dignitaires palatins et tiennent dans la main une petite croix. Souvent ils portent le costume militaire, comme il convient à des saints appartenant à la milice. Ils apparaissent ainsi sur le même monument, tenant dans une main la lance

- 1. Cf. De cerimoniis aulae byzantinae, App. ad lib. I, éd. Bonn, p. 481.
- 2. Cf. Codinus, De officiis, VI, éd. Bonn, p. 48.
- 3. Cf. H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, Paris, 1909, p. 2 s.
- 4. Cf. H. Delehaye, Anatolian Studies presented to Sir W. M. Ramsay, Manchester, 1923, p. 129 s.
- 5. Plaque d'ivoire du Museo civico à Venise (G. Schlumberger, Épopée byzantine, t. II, Paris, 1900, p. 49); Volet de triptyque au Musée du Louvre, Ivoires nº 13 (G. Schlumberger, op. cit., t. I, Paris, 1896, p. 25); Plaque de bronze doré au Musée britannique (O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1911, p. 162, fig. 93); Bas-relief en stéatite de la collection de la comtesse de Béarn (G. Schlumberger, Monuments Piot, t. IX, 1903, pl. 20); Plaque d'émail de la collection Zwénigorodskoï (N. Kondakov, Histoire et monuments des émaux byzantins, Francfort, 1892, pl. 11).



SAINT THÉODORE TAPISSERIE BYZANTINE



et dans l'autre le bouclier ou l'épée ¹. Ils sont représentés dans la force de l'âge avec une longue barbe en pointe et d'épais cheveux bouclés ². C'est bien le type iconographique qui apparaît sur la tapisserie byzantine.

Cette figure, auréolée d'un nimbe blanc, bordé d'un liséré bleu, se détache sur un fond rouge. Elle est traitée comme un portrait. Le port de la tête, de face et légèrement tournée, est énergique ; le regard, dirigé de côté, plein de hardiesse. Le modelé délicat du visage constitue une rareté sur les étoffes du moyen àge oriental, où les figures sont le plus souvent stylisées. Ici le rose des joues et du long nez busqué se fond avec les ombres brunes. Ces teintes délicates et dégradées sont relevées de couleurs éclatantes. La bouche, d'un rouge vif, fait une tache lumineuse au milieu de la longue barbe en pointe, qui se modèle par des lignes alternées de valeur différente : noir et brun. Les cheveux foncés, formant des boucles qui se pressent, encadrent ce visage aux grands yeux perçants. Le rendu est encore ici remarquable. Sous les sourcils bruns, puissamment arqués, les paupières sont soulignées par des tons roses et verts. Sous la barre noire des cils, au milieu du globe blanc s'ouvre une grande pupille. L'iris est de trois teintes juxtaposées et concentriques: blanc, vert clair, vert foncé. Ces yeux glauques et transparents donnent au regard une singulière acuité. Cette œuvre raffinée a été exécutée avec une habileté extrème, suivant un des procédés pratiqués par les Orientaux et les Byzantins qui connaissaient toutes les techniques de l'art textile³.

La tapisserie a été exécutée sur métier, par croisement de la chaîne et de la trame. L'artisan, armé de la navette, chargée de laine colorée, l'a conduite entre les fils de laine de couleur jaunâtre, tendus sur les deux rouleaux du métier. Il a travaillé d'après un carton qui lui était soumis. Mais il a choisi lui-même les différentes laines. Il a recherché les dégradations délicates, sachant bien que le modelé du personnage ne devait pas être trop accentué et que la composition devait être baignée de lumière.

^{1.} Triptyque Harbaville au Musée du Louvre, Ivoires nº 12 (G. Schlumberger, Épopée byzantine, t. I., pl. p. 64); Triptyque en ivoire du Musée chrétien du Vatican (A. Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome, 1906, p. 104, fig. 70.)

^{2.} V. aussi la miniature du Ménologe du Vatican (*Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, pl. 383); les mosaïques de Saint-Luc (Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris*, *in Phocis*, Londres, 1901, p. 60 s., pl. 49, fig. 2); les mosaïques de l'église de la Martorana, à Palerme (photo Brogi).

^{3.} Cf. J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923, p. 147.

Il a interprété l'œuvre proposée par des moyens personnels, tout en respectant les formes et l'ordonnance du dessin. La gamme des couleurs, très solides, est riche: blanc, rouge, rose, bleu foncé, bleu pâle, violet, brun, noir, plusieurs tons verts, deux tons jaunes.

Ce procédé, également employé pour la fabrication des tapisseries retrouvées en Égypte, ne différait pas essentiellement de celui des Gobelins¹. Cette grande tapisserie à figure est un tableau, exécuté avec un art luxueux, épris de la polychromie. Elle a servi sans doute de tenture dans un palais ou dans un sanctuaire, ou bien elle était suspendue entre les colonnes du *ciborium* surmontant la sainte-table.

* *

La figure du saint, rehaussée de couleurs joyeuses, est cependant traitée avec la gravité du style monumental. Elle a été conçue dans le même esprit que les grandes mosaïques qui tapissent les églises du xie siècle, de Saint-Luc à Daphni. A cette époque apparaît dans l'art byzantin un type nouveau aux yeux aigus, au nez busqué, au regard oblique. Les figures de certains saints sont de véritables portraits, qui rayonnent de personnalité et de vie intense. L'étude du modèle contemporain et l'observation de la nature ont rompu la rigidité des procédés traditionnels. Les mosaïstes avaient acquis un sentiment de la couleur, une science de l'exécution qui sont caractéristiques de l'époque. Ces qualités se retrouvent sur la tapisserie, où la figure se détache aussi en silhouette claire sur un fond vigoureux. Ce mode de décoration polychrome a atteint ici son maximum d'expression. Le mosaïste, avec ses cubes de verre, ne pouvait modeler ses visages, accentuer les traits ou souligner les détails de la physionomie aussi facilement que le tapissier sur son métier.

Ce saint guerrier, à l'attitude libre et fière, est un témoin précieux de l'iconographie monumentale du xı^e siècle et de la technique savante avec laquelle les artisans byzantins savaient rendre une figure contemporaine d'une originalité saisissante.

JEAN EBERSOLT

^{1.} Cf. M. Gerspach, Les tapisseries coptes, Paris, p, 6; M. Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien, 1904, p. 4s.



RUINES DU CHATEAU DE BURY
(Loir-et-Cher.)

LE CHATEAU DE BURY ET L'ARCHITECTE FRA GIOCONDO

I. — FRA GIOCONDO EN FRANCE

N sait la part capitale qu'a eue l'influence de l'art italien dans cette immense transformation de l'art français que fut la Renaissance. Cela montre assez l'intérêt de connaître le rôle joué en cette affaire par les artistes italiens venus en France et notamment par ceux de la première heure que Charles VIII avait ramenés de Naples lors de la première expédition d'Italie de 1494-1495, qui marque réellement le commencement de ce grand mouvement.

Ils étaient vingt-deux « ouvriers et gens de mestier venus du royaume de Cicille pour ouvrer de leur mestier à l'usaige et mode d'Itallye », mais qui d'ailleurs n'étaient point tous originaires de la région napolitaine pour s'y être trouvés rassemblés par la grande prospérité artistique qui régnait à Naples depuis une dizaine d'années lors de l'éphémère conquête de Charles VIII. C'était une réunion fort hétéroclite, où se rencontraient pêle-mêle le « more qui garde les papegaulx » et l' « inventeur à faire couver et naistre poulletz », les « faiseurs de hardes » et d' « habillemens de dames à l'ytallienne », un « ouvrier de broderies », un parfumeur, un facteur d'orgues

un « tourneur d'albastre », un *intarsiatore*, deux orfèvres, l'ornemaniste Jérôme Pacherot, Pacello da Mercoliano, architecte de jardins, le sculpteur Guido Mazzoni, les architectes Giocondo et Dominique de Cortone, l'humaniste grec Jean Lascaris.

De cette première équipe se détache nettement Fra Giocondo comme le seul homme de premier plan. Fra Giovanni Giocondo, franciscain selon les uns, dominicain selon les autres, était né vers 1435 à Vérone et mourut plus qu'octogénaire à Rome le 1er juillet 1515. Vasari l'appelle un « uomo rarissimo ed universale in tutte le più lodate facultà », et, de fait, la variété de ses connaissances était grande. Vasari dit qu'il fut excellent théologien. En tout cas, humaniste versé dans la connaissance des lettres grecques et latines, philologue, archéologue, érudit, il a notamment commenté et édité Caton, Vitruye, les lettres de Pline le Jeune et les Commentaires de César ; il a formé un précieux recueil d'inscriptions antiques ; il fut le maître de Jules-César Scaliger. Les sciences ne lui étaient pas plus étrangères : au dire de Vasari, il était adonné à l'étude de la botanique et de l'agriculture; son contemporain, l'ambassadeur vénitien Morosini le représente comme versé dans les mathématiques ; la science de l'ingénieur civil et militaire lui était familière et, en 1506, il fut appelé par la République de Venise pour donner son avis sur les travaux de détournement des eaux de la Brenta.

Enfin, ce n'est que par un parti-pris évident qu'on lui a contesté la qualité d'architecte que proclament tous ses contemporains. Assurément, il n'est pas certain qu'il soit l'auteur du *Palazzo del Consiglio* de Vérone et il peut demeurer un doute sur l'attribution qu'on lui a faite de nombreux dessins d'architecture. Mais du moins est-il établi qu'en 1514 il soumit à la République de Venise un vaste projet de reconstruction du quartier du Rialto détruit par le feu et que, la même année, il partagea avec Raphaël et Giuliano da San Gallo l'honneur insigne de recueillir la succession de Bramante à la basilique de Saint-Pierre. Une lettre qu'il écrivait à cette occasion le 2 août 1514 montre assez la considération dont il jouissait, et Raphaël dans le même temps le déclare « de grande réputation et très savant ».

Il a été tour à tour employé par l'empereur Maximilien, le roi Louis XII, la République de Venise, le pape Léon X. Il a compté parmi ses amis Alde Manuce, Sannazar, Paul Émile, Guillaume Budé, Lefèvre d'Étaples, André Navagero, et nombre d'autres grands esprits de ce temps. Il fut un type extrêmement représentatif de la Renaissance italienne.

Il n'est donc pas indifférent de connaître la part qu'un homme de cette envergure a eue dans le développement de la Renaissance française à ses débuts. Comme on le rencontre à Naples en 1489 et 1492, c'est évidemment en cette ville que l'avait trouvé Charles VIII en 1495 et il fut des vingt-deux

« ouvriers, gens de mestier et autres personnaiges » que le roi en ramena cette année, puisqu'il figure, avec la qualification de « deviseur de bastimens », sur le fameux état de payement de 1498 qui nous a conservé leurs noms. On le trouve encore en France en novembre 1504 et, d'autre part,



RUINES DU CHATEAU DE BURY TOUR D'ANGLE

c'est en Italie qu'il apparaît à nouveau en 1506 : il a donc dû quitter notre pays vers 1505. Il a ainsi séjourné chez nous pendant les dix premières années de la Renaissance et son rôle a, par suite, pu être important 1.

1. Nicola Barone, dans Archivio Storico per le provincie napoletane, X, 1885, p. 6, 7 et 16 (19 et 21 octobre 1489, 2 et 30 juin 1492); Müntz, dans Chron. des Arts et de la Curiosité, 7 janvier 1888, p. 6; Müntz, La Renaissance à l'époque de Charles VIII, 1885,

Autrefois, on lui attribuait à peu près tout ce qui avait été élevé ou qu'on croyait avoir été élevé vers ce temps. Les monuments dont le style résiste le plus à cette opinion n'y échappaient pas, tels l'aile de Louis XII au château de Blois ou la Chambre des Comptes au Palais de justice de Paris. Depuis que ces questions sont étudiées avec plus de sens critique, le problème a été bien des fois repris et discuté et les opinions les plus diverses et parfois les plus opposées ont été émises à ce sujet.

C'est qu'aussi bien les documents écrits n'apportent que fort peu d'éléments en cette affaire. Nous savons bien que Giocondo révéla aux Vénitiens des secrets d'État qu'il avait surpris et, pour dire le mot, fit, au moins en une occasion, besogne d'espion. Cela n'est assurément pas à son honneur, encore qu'on doive tenir compte des mœurs du temps; mais cela n'intéresse que peu notre objet, bien qu'on y trouve le témoignage des relations qu'il avait avec les plus grands personnages de la Cour¹.

Nous savons également qu'il exerça en France ses facultés d'humaniste et d'archéologue. Il professa un cours sur Vitruve, ayant notamment pour auditeurs Guillaume Budé et Lefèvre d'Étaples, et il découvrit dans une bibliothèque parisienne un grand nombre de lettres de Pline le Jeune qui étaient alors perdues ².

En 1503, semble-t-il, il fit pour Louis XII des travaux hydrauliques destinés à amener l'eau dans les jardins du château de Blois, alors en pleine création. Ces travaux nous sont connus par une lettre de l'ambassadeur vénitien Morosini et par un dessin, du reste inintelligible, de Léonard de Vinci. Ils ne paraissent pas, au surplus, avoir donné le résultat qu'on en espérait. Mais c'est là besogne d'ingénieur ³.

Enfin, s'il est excessif, comme le remarquait déjà Sauval, de considérer

p. 436; Geymüller, dans Mélanges d'arch. et d'hist. de l'École franç. de Rome, XI, 1891, p. 154. — Bibl. nat., franç. nouv. acq. 7644, fol. 195 r° (24 décembre 1495), p. p. M¹¹¹e Dupont dans son éd. des Mémoires de Commynes (Soc. de l'hist. de France), 1843, t. II, p. 585, note 1, et Lalanne, dans Arch. de l'Art franç., III, 1853, p. 305; Bibl. nat., franç. 11350, fol. 6 r° et 12 r° (26 février 1498), p. p. Montaiglon, dans Arch. de l'Art franç., I, 1852, p. 108 et 116. — Lettre de Morosini du 18 novembre 1504, p. p. Baschet, Les Archives de Venise, histoire de la chancellerie secréte, 1870, p. 561, et Mauldela-Clavière, La Diplomatie au temps de Machiavel, 1892, t. II, p. 293. — Milanesi dans son édition de Vasari, 1880, t. V, p. 269 note 1; Geymüller, Cento disegni... di fra G. Giocondo, 1882, p. 56 note 1.

1. Lettre de Morosini du 18 novembre 1504 précitée.

2. Vasari, Le Vite, éd. Milanesi, 1880, t, V, p. 265. — Budé, cité par Palustre, La Renaissance en France, 1879, t. I^{er}, p. 92. — Lefèvre d'Étaples, cité par P. de Nolhac dans le Courrier de l'art, du 9 mars 1888, p. 77.

3. Les Manuscrits de Léonard de Vinci, éd. Ravaisson-Mollien, 1888, t. III, ms. K de l'Institut, fol. 100 r°. — Lettre de Morosini du 18 novembre 1504 précitée. — Cf. Arch. nat. KK 902, fol. 47 v° et 55 r°.

Giocondo comme l'auteur de la reconstruction du pont Notre-Dame à Paris, sur la foi du distique de Sannazar, de la lettre de Morosini et des ouvrages des historiens et voyageur Jacques Gohori, Nicolas Bonfons, Thomas Platter et Jacques Du Breul, il est du moins certain qu'il joua un rôle important dans la reconstruction de ce pont, qui avait été renversé le 25 octobre 1499, dont la

première pierre nouvelle fut posée le 28 mars 1500 et qui ne fut achevé qu'en 1512. Au vrai, il n'y eut pas d'architecte de cette œuvre, car la disposition des diverses parties de l'ouvrage n'élait arrêtée que successivement et seulement le moment venu de leur exécution en des assemblées qui réunissaient les officiers municipaux, des magistrats, de notables bourgeois « bons négociateurs de bastimens » et des techniciens. Fra Giocondo assista à diverses assemblées de ce genre, d'abord du 6 juillet au 6 novembre 1500, puis les 25 novembre 1502 et 21 janvier 1503, enfin en mars et juillet 1504, et il paraît y avoir pris une part active, car nous le voyons à plusieurs reprises en conflit avec les deux maîtres successifs des œuvres de la Ville, Didier de Félin et Jean de Félin, qui



FRAGMENTS DE SCULPTURE
PROVENANT DU CHATEAU DE BURY

eurent le principal rôle dans cet ouvrage. Quant au deuxième pont dont Sannazar lui attribue la construction sur la Seine, ce n'est qu'une invention de poète, car aucun autre pont ne fut construit alors à Paris¹.

1. Registre des délibérations du Bureau de la Ville de Paris, éd. Bonnardot (Hist. gén. de Paris), 1883, t. I^{er}, art, 77, 78, 85, 86, 88, 89, 97, 135, 140, 158, 159 et 163 et passim. — Lettre de Morosini du 18 novembre 1504, précitée. — Sannazar, Opera omnia, Venise, 1568, fol. 78 v° (Epigrammes, L. 1^{er}, ép. 50). — Gohori, De Rebus gestis Francorum, Bibl. nat., lat. 5972 fol. 21. — Corrozet, Les Antiquitez de Paris, augmentées par N. B.

Ajoutons que l'on ne peut, à raison de son imprécision totale et de sa chronologie certainement inexacte, faire plus de cas de cette assertion de Vasari qu'il aurait exécuté quantité d'autres ouvrages pour Louis XII pendant tout le règne¹.

Tout cela constitue un bien médiocre bagage au point de vue artistique et s'accorde mal avec la qualification de « deviseur de bastimens » donnée à Giocondo dans l'état de gages de 1498: et ce qu'on a voulu y ajouter en se fondant sur des arguments de style demeure d'une attribution hypothétique et sujette à discussion. Sans doute, est-il bien vraisemblable que, par ses relations, par ses conversations, par ses travaux d'humaniste et d'archéologue, il a exercé une influence importante, bien que difficile à saisir, sur la diffusion de l'italianisme en France: mais ce n'est pas une participation directe à l'activité artistique de ce temps. Aussi est-ce avec une certaine apparence de raison qu'on a regardé comme importante la découverte du baron de Geymüller qui, d'après des documents nouveaux, faisait du château de Bury l'œuvre de Fra Giocondo, lequel l'aurait élevé de 1501 à 1504.

En effet, si le château de Bury, près de Blois², n'est plus représenté que par d'insignifiants vestiges dans un site charmant, ce fut la considérable et magnifique demeure que s'était fait élever Florimond Robertet, le puissant ministre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}, et le seul possesseur en France à cette époque d'une statue de Michel-Ange. Ce fut une des grandes œuvres de la première Renaissance, digne du château de Gaillon et pouvant mème soutenir la comparaison avec le glorieux château de Chambord.

D'autre part, cet édifice, à la date que lui assigne Geymüller, se trouve sensiblement en avance sur l'évolution contemporaine. S'il est l'œuvre d'un architecte italien, on peut déduire de cette constatation que ce dernier a eu une influence marquée sur la formation de la Renaissance.

Enfin, à un point de vue plus général, il faut remarquer que, au moins pour la première période de la Renaissance jusqu'au tiers du xviº siècle, nous ne connaissons aucun autre édifice attribué par les documents à un Italien. L'attribution ainsi fondée pour le château de Bury peut donc seule fournir un criterium objectif pour apprécier ce que pouvaient faire les architectes italiens venus en France, dans quelle mesure ils pouvaient s'adapter

⁽Nicolas Bonfons), 1581, fol. 236 v°. — Description de Paris par Thomas Platter, p. p. Sieber dans Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris, XXIII, 1896, p. 206. — Jacques du Breul, le Théâtre des antiq. de Paris, 1612, p. 244. — Le Roux de Lincy dans Bibl. de l'Éc. des Chartes, 2° série, II, 1845. — Dupain, Notice hist. sur le pont Notre-Dame, 1882.

^{1.} Vasari, Le Vite, éd. Milanesi, 1880, t. V, p, 266.

^{2.} A 10 km. à l'ouest de Blois, Loir-et-Cher, canton d'Herbault, commune de Molineuf.

aux exigences et aux traditions de notre pays et dans quelle mesure ils restaient fidèles à leur origine et à leur éducation; si les choses sont telles, il y a là un élément capital pour départager les opinions émises à ce sujet, opinions si diverses précisément par le défaut d'une base solide. Le château de Bury reconnu pour l'œuvre de Fra Giocondo, c'est la réfutation expérimentale des doctrines de Palustre et de son école, c'est la vérification par les faits des théories de Geymüller sur le « Compromiss-Stil » et de M. Vitry sur le « style composite ».

Tout cela montre assez l'importance de la question. C'est celle-ci que nous voulons étudier ici — pour montrer que toutes ces conclusions sont édifiées dans le vide et que Fra Giocondo ne fut pour rien dans l'édification du château de Bury.

II. — LA QUESTION DE BURY

La collaboration de Fra Giocondo à la construction du château de Bury a-t-elle déjà été enseignée et même révoquée en doute au xvire siècle, comme l'a dit Bertaux? nous n'en n'avons pas trouvé trace. En tout cas, encore après le milieu du xixe siècle, on ne connaissait autre chose, en ce qui concerne l'édification de cette œuvre, qu'une phrase de l'historien blésois Bernier qui, en 1682, écrivait que Florimond Robertet avait « acquis cette seigneurie à son retour d'Italie, où il avoit conclu la paix pour le Roy avec les Vénitiens », ce que les uns plaçaient en 1515 et d'autres en 1495 1.

En 1868, Eugène Grésy publia un Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I^{er}, dressé par sa veuve le 4° jour d'août 1532. On y trouvait les deux passages suivants :

D'abord:

- « Plus l'architecte Italien qui a conduict tout le bastiment de ce chasteau de Bury, equel excellent maistre, depuis qu'il s'en est retourné à Rome trouver notre sainct Père le Pape qui le remanda pour continuer les beaux ouvrages du Vatican, nous a envoyé la belle pièce de cuivre d'un demy pied de large que je vous vais dire; sçachez donc que c'est la figure de ce sieur architecte d'environ quinze poulces de hault, appuyé du coude gauche sur un bout de mur à talu par en bas et à corniche par en haut, montrant de la main droicte ce mur entre lesquels fondement et amortissement est représenté en belle perspective iceluy chasteau qui est esclairé de trois soleils, sçavoir deux aux deux costez et un au-dessus du grand corps de logis, auquel talu il y a en fort petite lettre bastarde, en quatre espaces egalles, quarante vers italiens intitulez les trois soleils de Bury. Je me souviens bien de la lettre de remerciement
- 1. E. Bertaux, article Giocondo dans la Grande Encyclopédie. Bernier, Hist. de Blois, 1682, p. 201. Naudin, Notes hist. sur le chât. de Bury, dans les Mém. de la Soc. des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher, t. II, 1836, p. 153. Du Plessis, Les Robertet, même publ., t. IV, 1852, p. 532, note 3. L. de La Saussaye, Blois et ses environs, 6° éd., 1882, p. 283.

que cet architecte escrivit à feu mon mary en lui envoyant ce chef-d'œuvre où il y avoit entr'autre chose : Mes biens-facteurs Monsieur et Madame Robertet, je serois un ingrat si de ce lieu de Rome destiné aux merveilles et qui a tousjours commandé à tout le monde, je ne m'acquittois d'une partie des reconnoissances que je vous dois, puis qu'à la façon des grandes recompenses que le Roy Salomon donna aux ouvriers qui luy bastirent le temple de Jerusalem, vous m'avez donné pour bastir votre beau Bury beaucoup plus qu'il ne me faloit, j'ay esté longtemps à préméditer dans mon esprit, savoir si je vous envoirois des antiques, des Dieux, Déesses, Silvins,



CHAPITEAU SCULPTÉ
PROVENANT DU CHATEAU DE BURY

Nimphes, Roys, Empereurs, Senateurs, Reynes, Imperatrices, hommes et femmes illustres, médalles d'iceux, des triomphes, des trophées, des oyseaux, des animaux, des poissons, des reptilles, des insectes, ou bien les portraicts des principalles Architectures de ce lieu; mais quand j'ay songé que toute la science de Rome estoit dans Bury, et que toutes les vertus héroïques de nos anciens Romains estoient dans vos excellentes personnes, j'av creu ne pouvoir mieux faire que d'envoyer vostre parfait Bury à vos perfections, que je vous supplie d'avoir agreable et aussi agreable qu'il le est luy-mesme, car je publie icy sur nos sept montaignes qu'elles n'ont jamais esté plus aimées du ravissant Phœbus qu'il ayme celle de Bury, tesmoin la description que j'en ay fait faire par l'un de nos poëtes,

comme vous verrez, baisant très-humblement les mains à vos libéralles seigneuries ».

Et plus loin:

e Deux petites colonnes tournantes et virantes soutenuës par en bas et par en haut de deux traverses percées, sur l'une et l'autre desquelles se roule et deroule quand l'on veut un taffetas blanc où sont peints plus de cent mestiers, aussi pour les dérouler et considérer à plaisir, faut-il pour le moins une heure, c'est un peintre qui fut malade plus de six mois céans, qui estant guéry s'amusa à faire ce promptuaire de toutes les sortes de vaccations qui travaillèrent ici 1501, 1502, 1503 et 1504; pour laquelle beauté et gentille curiosité, je luy baillay pour gratification cent francs, car, comme j'ay dès-jà dict, j'aime extremement la peinture » ¹.

Ni Bonnaffé, ni Mrs. Mark Pattison n'allèrent au-delà de ce que disait le texte lui-mème ². Le baron de Geymüller n'eut pas cette timidité. Observant

1. Mém. de la Soc. des Antiq. de France, t. XXX, 1868, p. 45 et 51.

^{2.} Bonnaffé, Les collectionneurs de l'ancienne France, dans la Gaz. des B.-A. du 1^{er} mars 1869, p. 262; 2^e éd. Paris, 1873, p. 18. — Mrs. Mark Pattison, The Renaissance of art in France, London, 1879, t. I^{er}, p. 34 et 52.

d'abord que la lettre de l'architecte italien révèle un personnage de grande instruction, remarquant surtout que, même en admettant la présence en France pendant le premier lustre du xvi° siècle d'architectes italiens dont les noms ne nous seraient pas parvenus, Fra Giocondo est le seul qui ait été appelé à prendre part à la reconstruction de la basilique vaticane, il en concluait que ce maître était l'auteur du château de Bury. Il ajoutait que,

si l'œuvre, telle que la montrent les dessins de Du Cerceau, paraît celle d'un maître français, on y relève cependant, en avant de la cour, un portique dont l'ordre se poursuit dans tout le rez-de-chaussée de l'édifice et qui appartient visiblement au style lombardo - vénitien des années 1490 à 1505, ou, dit-il ailleurs, au style florentinolombard des années 1480 à 1500; et pour le reste, il était naturel que l'artiste étranger se prétât aux exigences locales en élevant des lucarnes, en ouvrant les fenêtres jusqu'à l'entablement, en les divisant par des meneaux. Enfin, si l'on tient compte de la date de la construction du château de Bury, on doit reconnaître que Fra Giocondo a exercé une influence considérable sur le développement de la Renaissance fran-



FRAGMENTS DE SCULPTURE
PROVENANT DU CHATEAU DE BURY

çaise et peut être regardé comme « il padre di un tipo del Rinascimento francese » 1.

Il s'éleva aussitôt une controverse fort vive, mais des plus stériles, entre Geymüller et Palustre, les deux éternels adversaires ². Au contraire, quelques

^{1.} Henry de Geymüller, Les Projets primitifs pour la basilique St-Pierre de Rome, Paris et Vienne, 1875, p. 265-266. — Henry de Geymüller, Cento disegni... di Fra Giocondo, Florence, Paris et Vienne, 1882, p. 53-55.

^{2.} La Chronique des arts et de la curiosité du 2 septembre 1882, p. 220 et du 9 décembre 1882, p. 293. — Palustre, La Renaissance en France, t. II, p. 267, note 1.

années plus tard, un modeste érudit blésois fit une découverte d'un grand intérêt en trouvant les actes d'acquisition de la terre de Bury par Florimond Robertet en 1511¹. Mais son étude, parue dans une revue locale, passa inaperçue, si ce n'est peut-être de Geymüller; et, alors que celui-ci abandonnait loyalement son opinion première è, la thèse de l'attribution à Fra Giocondo a continué d'être communément enseignée è; si elle est heureusement répudiée dans un ouvrage aussi important que l'Histoire de l'art de M. André Michel, c'est que nous avons pu faire connaître à M. Vitry les arguments qui font l'objet de cet article et qu'il n'a pu indiquer que d'un mot 4.

Il est donc nécessaire de reprendre la question pour en finir avec cette fable.

III. — L'INVENTAIRE DE 1532

Il est à penser que ceux qui ont suivi la première opinion de Geymüller ne se sont pas reportés au texte de l'inventaire de 1532 qui en constitue l'unique fondement, car ils en auraient vite reconnu le caractère indiscutablement apocryphe.

Cet inventaire n'est connu que par la prétendue copie qu'en a donnée un certain Henri Chesneau dans un volume intitulé *Bury Rostaing* imprimé en 1650, probablement à Paris par Pierre Variquet. On ne connaît qu'un exemplaire de cet ouvrage, qui n'a peut-être jamais été qu'un projet de publication, exemplaire qui appartenait en 1868 à Grésy et dont nous ignorons le sort actuel. Henri Chesneau, à la fois avocat, poète, graveur, précepteur, était attaché à la maison des Rostaing, possesseurs de Bury au xvII^e siècle, et il a passé sa vie à flatter la vanité de ses maîtres, en vers, en prose, par la gravure, dans les œuvres les plus puériles et les plus grotesques ⁵. C'est l'unique objet du prétendu inventaire de 1532.

- 1. H. de la Vallière, *Bury en Blaisois* dans la *Revue de Loir-et-Cher*, des 15 août, 15 octobre et 15 novembre 1889, p. 83, 106 et 117.
- 2. Geymüller, Les Du Cerceau, Paris, 1887, p. 233. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (dans le Handbuch der Architektur de Durm), Stuttgart, 1898, t. Ier, p. 73.
- 3. Courajod, Leçons professées à l'École du Louvre, Paris, 1901, t. II, p. 619 (leçon du 14 mai 1890). Vitry, Michel Colombe, Paris 1901, p. 136. Bossebœuf dans le Bull. de la Soc. arch. de Touraine, t. XV, séance du 29 novembre 1905. Bossebœuf, Le château de Chaumont sur Loire, Tours, 1906, p. 323.
- 4. Paul Vitry, L'Architecture de la Renaissance en France, dans l'Hist. de l'Art d'André Michel, t. IV, 2º part., p. 506.
- 5. Chesneau nous a donné une prétendue oraison funèbre de Florimond Robertet qui a été réimprimée il y a environ un demi-siècle : Delaroa, *Oraison funèbre de Flor. Robertet*, Paris et Vienne, 1878. Une description poétique de Bury a été égale-

La date du 4 août 1532 ne laisse pas déjà d'étonner, car Florimond Robertet est mort le 29 novembre 1527 de l'on n'a pas coutume d'attendre cinq ans pour rédiger les actes de cette sorte. On n'est pas moins surpris de voir l'inventaire des biens de la succession de Robertet dressé de la main même de sa veuve: l'on n'a jamais vu les héritiers rédiger eux-mêmes les inventaires et cela n'a proprement aucun sens. La teneur même de cet inventaire suffit à en établir la supposition: un inventaire ne comporte ordinairement que la description plus ou moins détaillée des différents

objets auxquels il se rapporte: c'est ici la moindre des choses et l'on trouve de tout en cette pièce: l'histoire de nombreux objets, des anecdotes à l'occasion de plusieurs, des appréciations sur d'autres, l'explication du sens de certains, jusqu'à l'expression des sentiments de la veuve, de son admiration pour son mari, de ses regrets de la perte des siens, de son attachement à la famille royale, le tout écrit dans le plus invraisemblable pathos qui se puisse imaginer, où ne manquent même pas les jeux de mots du goùt le plus détestable. D'ail-



MONOGRAMME SCULPTÉ PROVENANT DU CHATEAU DE BURY

leurs, que Chesneau fasse parler la veuve de Robertet, qu'il nous transcrive une prétenduc lettre d'Éléonore d'Autriche ou celle de l'architecte italien, c'est toujours le même langage ou mieux le même galimatias, où l'on

ment réimprimée par M. Dufay dans les Mém. de la Soc. des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher, t. XV, 1901, p. 9 et s. — Des extraits d'une description poétique du château d'Onzain ont été publiés par Dupré dans le Bull. de la Soc. des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher, juillet 1873, p. 12 et 13. — Cf. les autres productions citées par Grésy.

1. Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I^{or}, éd. Lalanne (Soc. de l'Hist. de France, 1854), p. 330. — Letters and papers of the reign of Henry VIII, p. p. Brewer (coll. des Calendars of State papers), t. IV, 2° part., 1872, p. 1632, n° 3635. — Dacier, Florimond Robertet dans Positions des thèses de l'École des Chartes, 1898, p. 38. — Arch. de Loir-et-Cher, E, titres de Bury-Rostaing, foi et hommage faits le 24 décembre 1527 à raison du décès de son mari par Michelle Gaillard, veuve de Florimond Robertet.

ne peut reconnaître que le style de Chesneau dans la bouche ou sous la plume de tous.

Préfère-t-on d'autres preuves plus objectives? elles ne manquent pas davantage. Il est, en cet inventaire, fait mention d'ornements d'église que Robertet aurait fait exécuter à Paris le 15 février 1532 (p. 63 de l'éd. Grésy), d'un livre d'heures qu'il aurait offert à sa femme aux étrennes de l'année 1530 (p. 22), d'un portefeuille que lui aurait donné le duc de Savoie en 1528 (p. 29): or Florimond Robertet est mort le 29 novembre 1527. A propos d'un autre objet, on nous donne une prétendue lettre que la reine Éléonore aurait écrite à Michelle Gaillard, la veuve de Robertet, au moment de la mort de ce dernier (p. 57): mais Éléonore d'Autriche n'est devenue reine de France qu'en 1531, plus de trois ans après le décès du ministre. Ailleurs, il est dit que Robertet fit élever Bury de 1501 à 1504 (p. 52): or nous verrons qu'il n'acquit cette terre qu'en 1511. En plusieurs endroits (p. 55, 56, 59), sa veuve cite des vers de Ronsard, qui n'avait pas encore huit ans à l'époque de ce prétendu inventaire, et l'appelle déjà le « scavant Ronssard » (p. 59). Et ce n'est pas avec moins de surprise qu'avant l'apparition du premier livre de Pantagruel, on voit nommer Rabelais «le vray grand esprit universel de ce monde» (p. 62). Nous ne parlons pas de « l'entier dessein de Chambor » (p. 43) qui devait encore être bien peu avancé lors de la mort de Robertet.

Est-ce à dire que cet inventaire soit entièrement apocryphe? Peutêtre pas. Il est possible que Chesneau se soit aidé d'anciens inventaires. Il semble bien que, dans la description de certains objets, on reconnaisse le style sec, précis et impersonnel habituel aux actes de ce genre; en d'autres articles, on croit distinguer les parties authentiques des interpolations de Chesneau; d'autres sont de toute évidence complètement supposés.

Mais, quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que les indications qui nous intéressent ne sont que de l'invention de Chesneau. Qu'avons-nous affaire, dans un inventaire, de connaître l'origine de cette bande de taffetas peinte ou de savoir qui a donné la statuette de l'architecte italien, et que vient faire ici la lettre de celui-ci? C'est le style bour-souflé et ridicule de Chesneau qui s'affirme en ces passages. Robertet ne peut avoir fait travailler à Bury de 1501 à 1504, puisqu'il n'a acquis cette terre qu'en 1511. Tout cela a exactement la valeur de renseignements fournis par un sot et ignorant vantard du milieu du xvIII siècle: c'est-à-dire rien.

L'attribution du château de Bury à Fra Giocondo, dont c'est le fondement essentiel, pêche donc par la base.

IV. — LES DATES DE CONSTRUCTION

Que si l'on n'est pas encore convaincu, il nous est facile de montrer par une autre voie l'impossibilité d'admettre l'attribution à Fra Giocondo. C'est qu'en effet le château de Bury ne put être commencé avant l'année 1511, alors que l'architecte véronais avait définitivement regagné

l'Italie depuis cinq ou six ans En 1886, entrait aux Archives de Loir-et-Cher une importante collection de pièces retrouvées à la mairie d'Onzain-sur-Loire et provenant des archives des Rostaing, propriétaires des châteaux de Bury et de Rostaing au xviie siècle. Dans cette collection se trouve une série d'actes relatifs à l'acquisition de Bury par Robertet. Ce sont ces documents qui ont été signalés par M. de La Vallière en 1889.

C'est le 2 janvier 1511, devant Richard et Hallope, notaires à Blois, et en présence des généraux des finances, Jacques Hurault et Thomas Bohier, que Germain de Bonneval, tant en son nom qu'au nom de sa

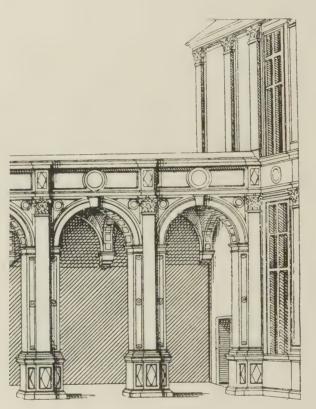


FRAGMENTS DE SCULPTURE
PROVENANT DU CHATEAU DU BURY

femme, Jeanne de Beaumont, et de son beau-père, Antoine de Beaumont, vendit la châtellenie, terre et seigneurie de Bury à Florimond Robertet et Michelle Gaillard, sa femme, pour le prix de 4.000 écus soleil. Les vendeurs se réservaient la faculté de réméré pendant quatre ans, c'est-à-dire que, s'ils remboursaient aux acheteurs dans ce délai le prix et les frais de la vente, celleci serait réputée non avenue. Le 18 janvier 1511, le nouveau seigneur fit la foi et hommage. Enfin, la vente était ratifiée par Jeanne de Beaumont le 19 mars 1511. Le 23 décembre 1513 intervenait un nouveau contrat par lequel les acheteurs renonçaient définitivement à la faculté de réméré, moyennant la somme de 1.200 écus. Robertet fit à nouveau la foi et hommage le 3 février 1514. Enfin, par lettres du 27 janvier 1514, entérinées le 31 par la Chambre

des comptes de Blois, Louis XII lui fit don des droits seigneuriaux dûs à raison de cette mutation, lesquels dépassaient le quart du prix ¹.

Il est donc certain que la construction du château de Bury n'a pu commencer avant 1511, et d'autant que, dans l'acte du 2 janvier de cette année, il est précisé que « lad. seigneurie est de présent en ruyne quant



CHATEAU DE BURY, GALERIE ANTÉRIEURE D'APRÈS LA GRAVURE DE DU CERCEAU DANS LES *PLUS EXCELLENTS BASTIMENTS DE FRANCE*

au manoir et n'y a aucune demourance ou habitacion ». Fra Giocondo, qui avait alors quitté la France depuis plusieurs années, ne put donc avoir aucune part en cette œuvre.

Il y a beaucoup d'apparence, par contre, que Robertet n'attendit pas, pour se mettre à cette grande entreprise, que l'acte du 23 décembre 1513 l'eût rendu propriétaire définitif par la renonciation des vendeurs à la faculté de réméré. Parmi les pierres sculptées retrouvées dans les ruines figure, en effet, un L couronné, initiale de Louis XII, indiquant qu'on travaillait déjà à la décoration avant le 1er janvier 1515.

L'acte du 2 janvier 1511 ne laisse guère plus de doute à ce sujet : si les

vendeurs s'étaient réservé la faculté de réméré pendant quatre ans, Robertet avait bien pris soin de stipuler que, pendant ce même délai, il pourrait néanmoins faire construire sur la terre de Bury et que les vendeurs, s'ils

^{1,} Arch. de Loir-et-Cher, E, Titres du comté de Rostaing: Bury et Molineuf (non inventoriés). Seul l'acte du 23 décembre 1513 ne nous a pas été conservé et ne nous est connu que par une mention inscrite par l'archiviste des Rostaing sur la cote d'un dossier: le prix de 1.200 écus représente la différence entre le prix de 4.000 écus porté à l'acte du 2 janvier 1511 et le prix de 5.200 écus indiqué dans la quittance des droits seigneuriaux en date du 25 janvier 1520.

exerçaient leur droit de réméré, devraient lui rembourser ce qu'il aurait employé à cette construction à concurrence d'un maximum de 1.000 écus soleil. La renonciation par les vendeurs à la faculté de réméré, que Robertet acheta 1.200 écus le 23 décembre 1513, s'explique aussi bien en cette hypothèse : il est à penser que les travaux avaient déjà entrainé une dépense qui excédait de bien plus de 1.200 écus la somme de 1.000 écus qui pouvait au

maximum être remboursée à Robertet : celui-ci a trouvé plus avantageux de consentir ce nouveau sacrifice pour se mettre à l'abri d'une éviction qui eût été aussi onéreuse pour lui qu'avantageuse aux vendeurs. La date de 1511 paraît donc pouvoir être acceptée sans beaucoup de chance d'erreur pour le commencement de l'entreprise.

Les travaux ne pouvaient être terminés à l'avènement de François I^{er}. De fait, parmi ces mèmes pierres sculptées recueillies dans les ruines, on remarque un fragment parfaitement reconnaissable d'un C entouré de mouchetures d'hermine, initiale de la



RUINES DU CHATEAU DE BURY VOUTE DE LA GALERIE ANTÉRIEURE

reine Claude, et, d'après un dessin de Du Cerceau conservé au British Museum et gravé dans les *Plus excellents bastiments de France*, la façade du petit pavillon qui culminait au sommet du bâtiment principal était ornée des initiales de François I^{er} et de Claude. Ce dernier fait indiquerait que l'achèvement de la construction ne peut avoir beaucoup dépassé la mort de cette princesse, survenue le 20 juillet 1524. Au surplus, dans des lettres du mois de juin 1526¹, François I^{er} parle du « chasteau de

^{1.} Arch. de Loir-et-Cher, E Titres du comté de Rostaing: Bury et Molineuf.

Bury, ouquel nous, nostre très chère et très amée dame et mère et noz très chers et très amez enfans nous sommes quelque temps tenuz et récréez » : or, François I^{er} n'était pas revenu en Blésois depuis son départ pour la malheureuse expédition d'Italie en juillet 1524.

Cette grande entreprise paraît donc avoir été rapidement poursuivie et menée à terme. Mais la date initiale de 1511 doit surtout retenir l'attention. Si elle ne déconcerte pas comme celle de 1501 indiquée par le prétendu inventaire de Chesneau, il en résulte du moins que la construction de Bury fut entreprise avant celle de Chenonceaux, avant celle du bàtiment de Francois I^{er} à Blois, avant celle d'Azay-le-Rideau, avant celle de Chambord.

V. — LE STYLE DE L'ÉDIFICE

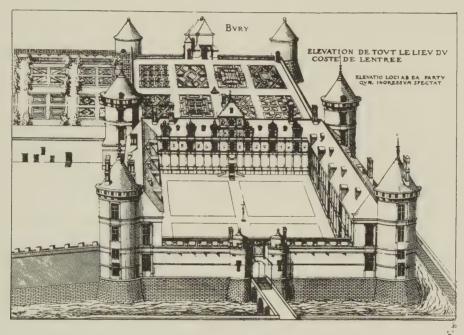
Pour corroborer, mais non pour établir l'attribution à Fra Giocondo, Geymüller avait invoqué encore le style du château de Bury.

La discussion est ici beaucoup plus délicate. Il ne reste à peu près rien de ce château : seuls subsistent les ruines informes des deux grandes tours du devant et d'une partie des ouvrages qui les réunissaient et quelques insignifiants pans de mur; on peut ajouter que, dans la construction moderne élevée sur ces lieux à la fin du xix° siècle, on conserve quelques morceaux de sculpture retrouvés dans les ruines¹. L'édifice ne nous est donc guère connu que par les estampes qui en ont été gravées aux xvi° et xvii° siècles; et il est toujours assez malaisé de juger le style d'un édifice d'après des reproductions².

De fait, Geymüller n'a relevé qu'une disposition qui lui parût décisive en faveur de l'attribution à Giocondo. La cour, que les bâtiments entou-

- 1. Nous sommes heureux de pouvoir remercier M. A. Blondel, avoué honoraire à Blois, qui nous a accordé avec la plus grande amabilité toutes les facilités désirables pour visiter, photographier et relever les ruines de Bury et les sculptures retrouvées dans ces ruines,
- 2. On les trouve réunies au Cabinet des Estampes de la Bibl. Nat., Topogr. de la France, Loir-et-Cher, II, Va 82. Les principales sont : a) d'abord, les planches de Du Cerceau publiées en 1579 dans le 2º vol. des Plus excellents bastiments de France : le dessin original de la planche figurant « l'élévation du costé du val », conservé au British Museum, a été publié en 1909 par M. Ward (French chateaux and gardens in the XVI th century, London, pl. VI) et ne présente avec la gravure que des différences de peu d'intérèt ; b) puis, deux gravures d'Israël Silvestre dont l'une porte la date de 1650;—c) une gravure de Cottard;—d) enfin un plan et une élévation de la façade postérieure, l'un et l'autre sans date, ni nom d'auteur. Une vue de Jean Boisseau n'est que la copie d'une planche de Du Cerceau ; une autre vue publiée en 1657 dans la Topographia Galliae de Zeiller reproduit une des gravures d'Israël Sylvestre.

raient sur trois faces, était fermée en avant par un portique ouvert sur cette cour par une suite d'arcades et terminé en terrasse. Du Cerceau, dans les *Plus excellents bastiments de France*, nous en a laissé une représentation très précise, sur laquelle l'ouvrage apparaît, en effet, très classique, très italien, avec ses arcades en plein-cintre sur impostes et piédroits encadrées dans un ordre corinthien à pilastres et entablement, avec ses travées voûtées d'arètes sans nervures que séparaient de larges bandeaux ornés de



CHATEAU DE BURY, D'APRÈS LA GRAVURE DE DU CERCEAU
DANS LES PLUS EXCELLENTS BASTIMENTS DE FRANCE

caissons et retombant sur des consoles très simples, avec sa décoration géométrique de losanges et de ronds.

De cette galerie, il subsiste une grande partie du mur de fond et, à une extrémité, un fragment de la voûte. Or ce que nous voyons ainsi sur place est fort différent de ce que nous montre Du Cerceau: la voûte est à croisée d'ogives, divisée par des arcs ogifs, doubleaux et formerets, ornés de nombreuses moulures et retombant sur des consoles richement sculptées. Tout cela ne diffère point de ce qu'on faisait alors habituellement en France et ne ressemble guère à ce qu'on faisait en Italie. Et il n'y a aucune raison d'admettre que Du Cerceau ait été plus fidèle dans la représentation des arcades du portique. Ces constatations réduisent à néant les conclusions qu'on a voulu tirer de cette reproduction inexacte.

Pour le surplus, Geymüller reconnaissait très franchement que, « en faisant abstraction du portique, on se croit en présence de l'œuvre d'un maître français ». Telle est, en effet, l'impression que donnent les gravures, autant qu'on puisse se rapporter aux documents de cette sorte en de telles questions.

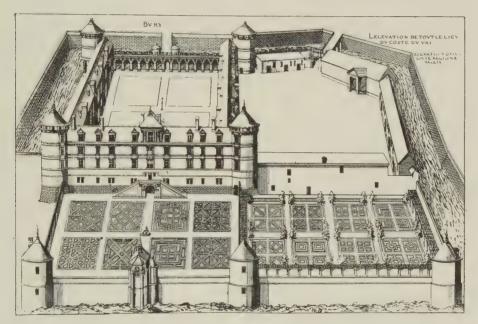
Ce n'est certes pas à dire qu'on ne trouve rien d'italien dans le château de Bury. Il semble bien qu'il faut chercher de l'autre côté des Alpes l'origine de la régularité et de la symétrie qu'on remarque dans le plan et l'ordonnance, à l'exclusion de tout souci de modeler les façades sur la distribution intérieure, encore que cela ne fût exact que du château lui-même et que les dépendances se développàssent, au contraire, dans un tout autre esprit. De même encore, c'est évidemment à l'art de la péninsule qu'appartient l'ordonnance à pilastres superposés que comportaient les façades intérieures de la cour et, sans doute, la façade extérieure du jardin, bien que ces pilastres avec leurs formes grèles et leur faible relief ne fûssent pas traités à la façon d'Italie⁴. Il paraît bien également que l'escalier principal au centre du grand bâtiment était un escalier à rampes droites se développant de chaque côté d'un mur d'échiffre et complètement englobé dans la construction sans s'accuser en rien à l'extérieur : ce serait probablement le plus ancien de ce genre en France. Enfin, dans ce que nous pouvons saisir de la décoration², une large place est faite au répertoire d'outre-monts : coquilles, grands médaillons, pentes de fruits, glaives croisés, putti, sirènes, cassolettes enflammées, oves, balustres, palmettes, chapelets de perles, chapiteaux composites de fantaisie, ronds et losanges, etc.

La part ainsi faite à ce qui appartient à l'art italien, il faut reconnaître celle qui revient à l'art franco-gothique. Aux quatre angles s'élevaient de grosses et grandes tours rondes à créneaux et màchicoulis; sur le devant, la cour était fermée par un mur crénelé, dépourvu d'ouvertures à l'extérieur; l'édi-

^{1.} On en peut juger par celui qui est demeuré en place dans les ruines à l'angle de la façade intérieure et du pignon de l'aile latérale droite. — Les gravures représentent des pilastres dans toutes les parties de l'édifice; le dessin de Du Cerceau publié par M. Ward est, à la différence de la planche gravée, beaucoup moins precis en ce qui concerne la façade du jardin; en tout cas, les ruines attestent que les fenêtres des deux grosses tours des angles et des pignons des ailes latérales étaient encadrées, non de pilastres, mais de corps de moulures: et peut-être les façades extérieures des ailes latérales étaient-elles encore plus simples.

^{2.} On trouve encore en place dans les ruines : au-dessus du seul pilastre qui subsiste, un chapiteau très mutilé et un fragment de corniche ; un des culs-de-lampe qui supportaient les retombées des voûtes du portique de la cour ; une clef de voûte et des culs-de-lampe dans la petite tour à gauche de l'entrée principale. Quelques fragments ont été remployés comme des moellons pour réparer l'édifice ancien. Dans la construction moderne on a utilisé, pour faire un dessus de porte, une grande coquille provenant peut-être d'un gable de lucarne. Mais, les sculptures les plus intéressantes se trouvent dans la collection constituée dans la construction moderne.

fice était ceint sur une grande partie de son pourtour d'un large fossé, auquel suppléait, sur le surplus du pourtour, la déclivité naturelle du sol; les deux entrées de l'édifice étaient précédées de ponts-levis. C'étaient d'ailleurs beaucoup moins des dispositions défensives que des dispositions traditionnelles : les tours étaient aménagées pour l'habitation et percées d'amples ouvertures; et les pignons des ailes latérales et les tours qui prolongeaient à droite et à gauche ce mur crénelé et aveugle étaient percés même au rez-de-chaussée de larges fenètres ouvertes sur l'extérieur. Les corps de bâtiments avec leurs



CHATEAU DE BURY, D'APRÈS LA GRAVURE DE DU CERCEAU DANS LES PLUS EXCELLENTS BASTIMENTS DE FRANCE

pilastres à l'italienne étaient couverts de hautes toitures à la française que peuplaient de grandes lucarnes et de longues souches de cheminées. Les seules voûtes dont il subsiste des vestiges dans les ruines sont à croisée d'ogives. Enfin, les motifs traditionnels avaient leur place dans la décoration, où l'on remarque des feuillages et des animaux fantastiques et de grands chiffres héraldiques.

En somme, le château de Bury, autant que nous pouvons le saisir, offre un mélange de données franco-gothiques et de données italiennes, les unes et les autres d'ailleurs plus ou moins altérées, et unies en un style assez homogène, malgré cette dualité d'origine, et du reste charmant. C'est précisément ce que l'on rencontre dans les autres édifices contemporains de cette région, à Chenonceaux, à Blois, à Azay-le-Rideau, à Chambord, et en bien d'autres. Notre édifice ne se distingue pas spécifiquement des autres et s'encadre, au contraire, normalement dans la série.

Or, il est évident qu'ils ne peuvent avoir tous été élevés par des architectes italiens qui étaient alors en nombre infime en France. S'ensuit-il qu'aucun — et singulièrement le château de Bury — ne puisse avoir une telle origine, ce qui revient, en somme, à se demander si maîtres italiens et maîtres français pouvaient faire des œuvres semblables par le style et la manière malgré la différence de leur origine et de leur formation? Personnellement, nous sommes convaincus de la négative : mais ce n'est pas le lieu d'examiner cette question, qui constitue l'un des problèmes essentiels de l'histoire de la Renaissance française. Du moins, doit-on reconnaître qu'on ne peut invoquer le style de tel ou tel de ces édifices en faveur d'une attribution italienne.

Tel n'était pas du tout le cas pour le portique dont nous avons précédemment parlé, puisqu'on pouvait croire, d'après la représentation de Du Cerceau, qu'il se distinguait nettement de la production contemporaine. Mais, nous avons vu que cette représentation n'était pas exacte. Ce point réglé, il n'y a rien dans le style du château de Bury qui milite en faveur d'une attribution italienne.

VI. — CONCLUSION

La cause nous semble définitivement entendue. Le prétendu inventaire de 1532, base essentielle de l'attribution giocondesque, ne peut rien établir à raison de son caractère apocryphe. Cette attribution se heurte à la chronologie de l'édifice, qui ne peut avoir été commencé moins de six ans après que Giocondo avait définitivement quitté la France. Enfin, le style de la construction n'apporte aucun appui à la dite attribution, si l'on ne veut pas qu'elle la démente.

Il n'est pas nécessaire d'ajouter d'autres raisons à celle-là. On pourrait cependant prendre encore argument d'une lettre écrite le 18 novembre 1504 par l'ambassadeur vénitien Franscesco Morosini 1. L'objet de cette lettre est d'exposer le parti que la diplomatie vénitienne pourrait tirer de Fra Giocondo; l'ambassadeur signale les secrets d'État que le religieux véronais a surpris chez Florimond Robertet; il donne un aperçu de la vie de Giocondo pendant son séjour en France et mentionne les travaux hydrauliques des

^{1.} Publiée en extrait ou en analyse par Armand Baschet, *Les Archives de Venise*, Paris, 1870, p. 561 et par R. de Maulde-la-Clavière, *La Diplomatie au temps de Machiavel*, Paris, 1892, t. II, p. 293.

jardins de Blois et la part prise par le Véronais à la reconstruction du pont Notre-Dame. Mais il n'est aucunement question de l'édification du château de Bury, alors, pourtant, que le fait, s'il était exact, fût naturellement venu sous la plume de Morosini.

Il est d'ailleurs remarquable que les seuls ouvrages d'architecte ou d'ingénieur que mentionne l'ambassadeur vénitien à l'actif de Giocondo pendant son séjour en France soient précisément ceux dont l'attribution nous est déjà connue par ailleurs. On peut se demander dès lors si notre documentation présente à ce sujet autant de lacunes qu'on veut bien le dire. En tout cas, celles-ci ne doivent pas porter sur des ouvrages considérables; car on ne s'expliquerait guère que Morosini n'en fit pas mention plutôt que de ceux qu'il cite. But that is another story, comme dit Kipling.

PIERRE LESUEUR



COQUILLE SCULPTÉE
(Château de Bury.)

UNE MADONE DE FIORENZO DI LORENZO



sait que l'œuvre de Fiorenzo di Lorenzo a été de tout temps très discutée et c'est à peine si la critique moderne a pu se mettre d'accordépour reconnaître la main de ce maître charmant de l'Ecole ombro-florentine dans un groupe de peintures très restreint. Il n'est pas jusqu'aux célèbres panneaux de la Légende de saint Bernardin — une des œuvres les plus exquises de la peinture italienne

— dont on ne lui ait contesté la paternité pour en attribuer le mérite à ses élèves Pérugin et Pinturicchio. La publication d'un tableau inédit de ce rare et mystérieux artiste présente donc un intérêt indiscutable.

Le tableau que nous reproduisons en hors-texte a été découvert par M. Stepanov qui l'a habilement dégagé, par un patient travail de restauration, des repeints sous lesquels il était enseveli. La Madone qui porte l'Enfant Jésus dans ses bras est vêtue, conformément à la tradition iconographique, d'un manteau bleu doublé de vert jeté sur une tunique garance. Le fonds est orné en « graffitto » d'un semis de grenades. L'exécution est d'un fini rappelant la miniature. Le tableau est peint à « tempera trattegiata » sur une préparation verdàtre : c'est-à-dire que le modelé est obtenu par l'opposition de rehauts lumineux avec des ombres hachurées (trattegiate). Ces hachures sont une des caractéristiques de la technique du maître et se rencontrent même dans ses peintures de grandes dimensions.

L'analyse stylistique des formes confirme les observations que suggère la technique. Nous retrouvons dans la Madone Stepanov tous les signes morphologiques qui, au dire de Morelli-Lermolieff, caractérisent et définissent la manière de Fiorenzo di Lorenzo : les oreilles pointues



MADONE

PAR FIORENZO DI LORENZO
(Appartient à M. Stepanov.)



faunesques, le pouce et le gros orteil détachés, et presque toujours relevés, l'extrémité du nez un peu enflée, comme chez son maître Verrochio, les draperies à petits plis rectilignes, la longueur exagérée du buste, etc. A ces « segni Morelliani » on peut ajouter un indice morphologique très particulier que j'ai relevé dans la plupart des œuvres sorties de l'atelier d'Andrea Verro-

chio: c'est un pli profond en forme de sillon creusant le pubis de l'Enfant Jésus.

La comparaison minutieuse de ce tableau avec les autres œuvres incontestées de Fiorenzo di Lorenzo ne laisse guère de doute sur la légitimité de l'attribution que nous proposons. Le type de la Madone Stepanov est presque identique à celui de la Vierge de l'Adoration des Bergers à la Pinacothèque de Pérouse. L'Enfant Jésus est frère des putti de la Madone dite « aux deux anges »; il se retrouve dans la charmante Madone de la Collection Salting à la National Gallery de Londres¹. Au point de vue de la com-



MADONE, PAR LE PÉRÜGIN (Galerie du Majorat Stroganov, Petrograd.)

position générale, un rapprochement s'impose avec la lunette de la Pinacothèque de Pérouse (1487), une des rares œuvres du maître qui soit signée et datée.

La caractéristique que M. Claude Phillips donne de la Madone Salting

^{1.} La Madone Salting a été reproduite et commentée par M. Claude Phillips dans la Burlington Magazine, 1910, vol. XVII, p. 15. On se reportera également dans la même revue à l'article de M. Roger Fry: The Umbrian Exhibition at the Burlington Fine Arts Club, vol, XVI, p. 267.

s'applique presque trait pour trait à la Madone Stepanov. « Le plus précieux joyau italien de la Collection Salting, écrit-il, est à mon sens la Vierge avec l'Enfant de Fiorenzo di Lorenzo. Le maître de Pérouse emprunte la formule de Verrochio; mais il la renouvelle par un sentiment tout différent qui tient à la fois de Florence et de l'Ombrie. Sur un dessin très concentré, très construit, il jette la parure d'une grâce naïve. »

Cette même composition a été souvent reprise par le Pérugin, et sa petite Madone que nous publions comme terme de comparaison nous fait voir à quel point le maître ombrien s'est inspiré de Fiorenzo di Lorenzo, non seulement dans le schéma général, mais dans le détail des formes et du modelé. Notre Madone a servi également plus d'une fois de prototype à Pinturicchio.

Si nos déductions sont exactes, l'œuvre très clairsemée de ce délicat artiste, auquel M. Adolfo Venturi a restitué une prédelle du Louvre faussement attribuée à Pesellino, s'augmenterait d'une œuvre intéressante de la mème lignée que la Madone du Musée Jacquemart-André et la Madone Salting.

E. DE LIPHART Conservateur du Musée de l'Ermitage.



L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES

L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR ET LE MOBILIER



Es recherches esthétiques qui, depuis une trentaine d'années, ont peu à peu modifié la décoration intérieure de nos maisons ont-elles enfin abouti à la création d'un style? Car ce terme implique non seulement une conception générale dans l'emploi des lignes, des couleurs, des matériaux, des ornements, mais encore une sorte de consécration par le temps.

Evidemment, l'Exposition de 1925 nous met en présence d'un grand effort collectif. Mais fera-t-il vraiment date?

On sait ce que furent les tâtonnements et les erreurs des artistes et artisans entraînés par l'esprit de rénovation entre 1890 et 1900. D'un réalisme un peu littéraire ou d'un symbolisme un peu trop impressionniste surgissaient une flore et une faune aux pieds des tables, aux dossiers des chaises. Le thème de l'insecte ou de la bête étranges, de la corolle échevelée, des lianes tumultueuses (d'où dériva le trait « en coup de fouet »), se répandit épidémiquement. Il ne faudrait pas rejeter en bloc ces essais botaniques et zoologiques mais il leur est arrivé trop souvent d'être absurdes: on ne s'adosse pas à un bouquet de chardons, on ne frôle pas volontiers les ailes ouvertes d'une chauve-souris vampire.

A ce naturalisme adventice succédèrent des doctrines plus sensées. Ses premiers tenants sont parmi les meilleurs soutiens des idées qui triomphent aujourd'hui. Comme les nouveaux venus, ils se soumettent d'abord à ce principe : adaptation parfaite de l'objet à sa destination. Point de beauté pour les objets d'utilité quotidienne, s'ils ne répondent

d'abord à ce qu'on attend d'eux. Absolument commodes, ils sont aisément beaux.

Ce principe d'accommodation est, bien entendu, la cause des transformations profondes du mobilier suivant les époques. Les sièges, par exemple, n'ont pas à être au temps de l'automobile ce qu'ils étaient à l'àge des chaises à porteur. Une « bergère » vaste et molle était à sa place lorsque les femmes portaient paniers, volants, falbalas. Les crinolines exigeaient de profonds divans. Un siège aux lignes un peu sèches, voilà ce qui convient aux étroits costumes « tailleur », aux jupes écourtées.

La plupart des exposants de 1925 sont animés du désir de créer. Ils le sont consciemment — et peut-être trop. La tension de leur volonté s'affirme avec excès et, pour un rien, aboutirait à une originalité artificielle. Ce qui doit durer, devenir un jour classique, a quelque chose de moins étudié.

Mais, n'importe, par son unanimité, le mouvement actuel est puissant. Un de ses caractères essentiels est qu'il a pénétré l'industrie et le commerce courant. Il n'y a plus divorce entre ce que peuvent offrir, dans leurs ateliers, de grands artistes ébénistes et ce que proposent au public les marchands de meubles. Les magasins de nouveautés ont fait beaucoup pour l'art décoratif moderne, et, en particulier, pour le mobilier. Du jour où ils se sont adjoint des artistes, où ils ont créé un atelier d'art au lieu de ne s'adresser qu'à de gros fabricants, ils ont préparé le succès populaire d'une production qui aurait pu, assez longtemps, n'être réservée qu'à une élite de riches amateurs. Le faubourg Saint-Antoine lui-même rompt avec la colonne Henri II, le faux Louis XV, le faux Louis XVI, affreux partout, et si ridicule, dans le logis du petit retraité ou de l'ouyrier. Les grandes maisons reproduisent à présent des modèles fournis par des artistes créateurs 1; et ce qu'elles exécutent, mème en série, porte au moins l'empreinte d'une technique renouvelée, d'une louable ambition de rajeunissement.

Quoi qu'il arrive, les élans vers le « non vu », dont l'Exposition de cet été synthétise les résultats, laisseront des traces.

Il est possible, d'ailleurs, qu'elles soient plus profondes dans l'art et les industries du meuble que dans l'architecture, bien que, en général, ceci engendre cela. L'architecture est, en quelque sorte, condamnée en ce vingtième siècle au provisoire, et c'est à noter comme fait sans précédent. Elle sera probablement soumise à des évolutions brusques. Les données modernes de l'hygiène, la découverte de certains matériaux de construction, et, par dessus tout, le développement de l'aviation apporteront, dans l'aspect

^{1.} Elles ont d'ailleurs le tort de ne pas toujours les nommer.

et la disposition de nos demeures, des changements dont nous ne saurions encore calculer l'importance. Mais que nous vivions dans le ciment armé, dans des tours, séparées par des espaces de verdures, sous des toits servant de plateaux d'atterrissage, cela peut ne pas bouleverser l'aménagement intérieur. Et on aura toujours des tables, des armoires, des chaises.

Ce à quoi il faut dès maintenant se résigner, c'est à la simplification.



Phot. "Album de l'Ambassade "

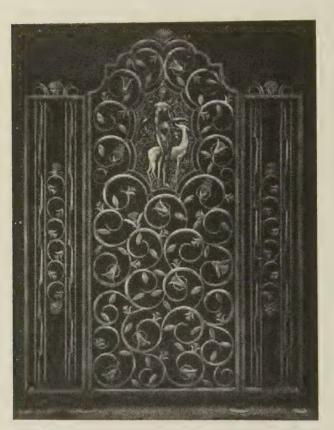
SALON DE RÉCEPTION, PAR MM. HENRI RAPIN ET PIERRE SELMERSHEIM
(Ambassade française.)

Des habitudes de propreté qui viennent de préceptes scientifiques vulgarisés; la surpopulation urbaine qui, faisant monter le taux des loyers, oblige chacun à se restreindre quant au logement; la raréfaction de la domesticité, telles sont les causes premières qui entraînent à supprimer le superflu. Moins de pièces, point de fouillis.

Fréquemment encore, une certaine bourgeoisie a deux salons. Dans vingt ans, dans trente ans, les citadins seront rares, sans doute, qui auront d'autres lieux de réception qu'une chambre commune, à la fois studio et salle à manger, quand ce ne sera pas studio-salle à manger-chambre à coucher. Déjà le lit tend à disparaître, remplacé par le divan. Et plus

de lourdes tentures. Le chauffage central a supprimé le danger des vents coulis. Plus de capitons où se réfugient les poussières nocives. Plus d'amas de bibelots. Les femmes travaillent au dehors et n'ont pas le loisir de jouer avec de petits plumeaux. Plus de bois sculptés nécessitant un entretien constant et coûteux.

A l'Exposition des Arts décoratifs, les meubles ont de larges surfaces



PORTE EN FER FORGÉ, PAR M. EDGAR BRANDT
(Classe du Métal.)

planes, bien vernies, des lignes nettes et peu d'angles rentrants. Mème les plus luxueux affectent une grande modestie de carrure. Par la forme, ils ont je ne sais quoi de nu, de raisonnable, d'économique. C'est par la matière qu'ils sont nobles.

La beauté de la matière remplace les inventions ornementales.

Aux bois de nos pays, depuis longtemps fameux, s'adjoignent à présent des essences prises aux forêts d'Afrique, d'Asie, d'Amérique. M. Goumain, de la classe des Bois et Cuirs, et M. Patou, l'architecte, ont eu l'heureuse idée de « tendre » toute une galerie du Grand Palais avec des placages de

précieux bois exotiques, aux noms qui emportent l'imagination vers les féeries des végétations tropicales: kevasingo du Gabon, maï-dou moiré d'Indo-Chine, ronce sapelée d'Afrique, okoumé du Congo, ébène de Mong-Cassar, zingana, bubinga, péroba, acajou drapé, flammé, chenillé, etc. La sourde harmonie des bruns, des noirs, des jaunes, la gracieuse bizarrerie des veines et marbrures, mariées par ailleurs aux mille caprices des loupes d'érable, d'orme, de frène, peuvent rivaliser avec les plus élégantes arabesques peintes ou plaquées. Certains ébénistes usent

de bois colorés: les tons sont obtenus par de longs bains chimiques; le bleu, le violet s'incorporent aux fibres ligneuses et ne changent pas plus que le rouge naturel de l'acajou.

On a pu voir, dans un des stands de l'Esplanade des Invalides, un mobilier de sycomore indigo. C'est élégant et agréable à l'œil. Ce ne sera pourtant qu'une fantaisie passagère ne convenant pas, d'ailleurs, aux appartements de grande tenue.

Les bois de haut prix savamment combinés se parent encore de discrètes incrustations d'ivoire, plus solides, d'un goût plus sérieux que les chatoyantes marqueteries de nacre.

Les formes sont plutôt massives. Le carré est à l'honneur. Cependant la courbe n'est pas délaissée. Mais ce n'est jamais une courbe compliquée, serpentine. Le demi-cercle règne franchement; ou bien l'incurvation est longue et légère.

On était frappé d'abord, tout le long des galeries consacrées aux ensembles de mobiliers, par le souci constant du cube d'air. Architectes, décorateurs, tapissiers, meubliers se sont comme donné le mot de



CONSOLE EN FER FORGÉ

PAR M. RAYMOND SUBES

(Petit salon de l'Ambassade française.)

stands en stands pour que le moins de choses possible laisse le plus d'espace possible. Il en résulte de la froideur, surtout dans les salles à manger peintes à fresque ou revêtues de marbre. Mais on n'avait sous les yeux qu'installations de parade. La vie ajouterait là le charme de quelques négligences.

Dans ces galeries, dans presque tous les pavillons, on n'était en présence que de mobiliers coûteux. On aurait aimé trouver un choix assez large d' « ensembles » accessibles aux moyennes ou petites bourses, conçus avec un réel sens « pratique ».

Ce sens pratique, d'ailleurs très vanté dans les compositions modernes, leur fait cependant défaut quelquefois, si l'on y regarde de près.

Considérez, par exemple, ces belles armoires à deux et trois corps. Étant donné l'exiguïté des appartements dans les immeubles neufs, n'aurait-il pas



Phot. Rep.

GRAND SALON, PAR M. F.-J. RUHLMANN
(Pavillon du Collectionneur.)

fallu qu'elles eussent aussi de l'importance en hauteur? On objectera que les trousseaux ne comptent pas aujourd'hui leurs pièces par douzaines. Et l'on n'entasse plus de richesses vestimentaires accumulées par plusieurs générations. Tout de même on a besoin de serrer hardes et linge.

Que dire des bibliothèques! Ne montant contre les murs qu'à hauteur d'homme, elles permettent, c'est vrai, d'atteindre facilement les livres sur

les rayons supérieurs. Pourtant, ces bibliothèques où l'on ne peut ranger que peu de volumes, en somme, ne sont qu'à l'usage de gens du monde. Ce n'est pas un contenant suffisant pour le contenu indispensable aux professionnels : littérateurs, savants.

Et parlons des sièges : on en loue la profondeur reposante, soit! Mais c'est pour un repos d'automobiliste entre deux promenades ou de gentleman sportif



Phot. A. Salaün.

CHAMBRE DE DAME, PAR M. MAURICE DUFRÈNE
(Pavillon des Galeries Lafayette.)

entre deux épreuves. Ils sont profonds; ils sont moelleux, mais avec leurs dossiers bas, ils n'offrent à la tête aucun appui. Comment y méditer, rêver? Il semble qu'on soit surtout en présence de la chaise ou du fauteuil de l'homme d'affaires perpétuellement penché en avant sur des paperasses de bureau.

Les lits s'élèvent peu au-dessus du sol. Hauts à la tête, ils dépassent à peine, aux pieds, l'épaisseur du matelas. Ils ont aussi un grand air de solidité et on peut apercevoir, d'un seul coup d'œil, la soie, le velours ou la fourrure qui les recouvre.

Les petites tables volantes, les petits meubles à étagères et à

tiroirs sont charmants, délicats et cependant assurés sur leurs bases. Les tables de salle à manger ont renoncé à ces quatre, six ou huit pieds si hostiles aux jambes des dineurs. Un fort support central s'épanouit à la façon d'un tronc d'arbre pour les tables rondes ou ovales. Carrées ou rectangulaires, deux ou quatre larges piliers les soutiennent, assez distants des bords pour ne jamais heurter les genoux des convives. Mais pourquoi ces bords sont-ils parfois obliques, de façon que les assiettes puissent glisser au moindre geste d'inattention? Au bois du dessus de ces tables, on substitue dans certains cas le marbre, car on met à la mode la suppression de la nappe, lingerie coûteuse par elle-même et par les frais de blanchissage.

Les chaises de salle à manger se gardent bien de manquer à la logique en dressant de ces dossiers si gênants pour le service. A table, on n'a pas à s'appuyer en arrière.

Tout à fait nouveau l'emploi du fer forgé pour les tables, consoles, dessertes, bancs, porte-parapluies, etc.

MM. Brandt, Subes, R. Desvallières sont les maîtres du genre.

Où s'arrêter de préférence parmi tout ce qui attire l'attention dans les envois des artistes meubliers?

Ruhlman est peut-être de tous celui qui se rapproche le plus de cet équilibre dont les classiques avaient le secret. Sa *Maison d'un Collectionneur* a une séduction spéciale. La foule et les raffinés s'y coudoient. Ruhlman, sans rien imiter pourtant, et en bannissant toute surcharge, fait penser à nos créateurs du xviiie siècle, dont les ouvrages aristocratiques ont reçu au Louvre droit de cité.

Les meubles sont de la lignée Restauration-Louis-Philippe, mais avec quelque chose de dégagé, de pimpant et de magnifique aussi que ne possédaient pas toujours les causeuses, les guéridons et les sophas entre lesquels se nouaient et se dénouaient les intrigues balzaciennes.

Il y avait grande affluence dans les pavillons des magasins de nouveauté. Très différents par l'architecture, ils étaient, sinon frères, du moins très cousins germains, à ne voir que le mobilier. Une sorte d'harmonie préétablie règne, malgré leur forte personnalité, entre Paul Follot (les ateliers *Pomone* du Bon Marché), Maurice Dufrène (la *Maîtrise* des Galeries Lafayette), M^{me} Chauchet-Guilleré (les ateliers *Primavera* du Printemps), et les collaborateurs du *Studium* (magasins du Louvre). Cependant, il faut les distinguer. Disons qu'une sorte de hardiesse dans le « chic » qui irait jusqu'à de subtiles

excentricités, se remarque dans les ouvrages et la décoration générale de la *Maîtrise*, tandis que *Pomone* voudrait rester dans un luxe plus grave, plus viril. Avec *Primavera*, la grâce reprend des audaces vives, montre le dessein d'être « up to date », comme disent les Anglais. Mais le *Studium* n'est pas non plus hostile à l'inédit ainsi que le prouve l'étincelant salon de marbre et d'argent composé par André Fréchet.

De la lumière, un éclat prismatique, quelque chose qui relierait l'art du



Phot. Harand

SALLE A MANGER, PAR M. PAUL FOLLOT

(Pavillon du Bon Marché.)

meublier et du décorateur à celui du joaillier, c'est ce qui éblouit dans la salle à manger de Lalique (Pavillon de Sèvres). Le fondu métallique et cristallin de l'ensemble est tel qu'on ne distingue presque plus le détail des lignes. C'est là, du reste, fastueuse fantaisie d'une brillante imagination qui a pu se manifester sans entraves pour captiver la curiosité d'une multitude de visiteurs dans une exposition temporaire.

D'une somptuosité égale au fond, mais qui lance moins de feux, les appartements pour une Ambassade française, un des « clous » de l'Esplanade, avec la Cour des métiers, autour de laquelle ils tournent. Œuvre

immense à laquelle coopérèrent tant de membres de la Société des Artistes décorateurs sous la direction de Charles Hairon, Maurice Dufrène, Henri Rapin, P.-L. Sézille, Gustave Jaulmes, Michel Roux-Spitz, Pierre Selmersheim.

On traverse des pièces d'une variété exquise où sont réunies toutes les inventions du luxe et du confort modernes — variété qui va de la coquetterie infiniment tendre d'une chambre d'André Groult à l'amusant petit fumoir jaune de Francis Jourdain. Si l'on peut discuter sur le laqué rouge un peu trop « boîte chinoise » d'une salle à manger qui sent le yacht ou la villa plutôt que le palais d'un représentant de grande puissance, on ne saurait qu'approuver et admirer le Salon de réception d'Henri Rapin. Tout y a grand air depuis l'immense tapis de Bénédictus jusqu'au moindre meuble d'appui.

Après une visite a la salle d'allure romaine, dite Hall d'attente pour un ministère des Beaux-Arts, de Michel Roux-Spitz, il faut quitter ces installations princières, pour aller aux galeries et pavillons où si grandes que soient encore les richesses, elles peuvent cependant instruire sur ce qu'aujourd'hui prépare pour l'usage courant de demain.

Une station s'impose devant les « ensembles » puissants ou élégants, aux discordances voulues ou aux harmonies ténues, signés Schmersheim, Lahalle et Levard, Majorelle, Leleu, Montagnac, H.-M. Magne, Maurice Matet, Gallerey, Ghislain-Ringuet, Bernaux, René Herbst, M^{mes} Chauchet-Guilléré, Lucie Renaudot, Paule Richon, Guiguichon, etc...

Une contribution des plus intéressantes est celle des Ecoles.

Des grandes écoles parisiennes jusqu'aux écoles les plus retirées de la province, c'est, dirait-on, une émulation de toutes les heures pour que les Arts appliqués ne tombent plus dans les redites, le pastiche, le « pompier ».

Sous la direction ardente d'André Fréchet, l'Ecole Boulle s'est depuis des années mise en quète d'inventions. Les ouvrages exposés ne sont pas des improvisations pour 1925. Ils laissent deviner que la réflexion, l'étude précédèrent la mise en œuvre et présidèrent au parfait achèvement. Tout est ici sorti de mains déjà expertes, familiarisées à fond avec le métier, et de cerveaux développés unissant le bon sens au goût de l'initiative. Les imaginations n'ont pas confondu le brio avec l'extravagance ni la simplicité avec la pauvreté!

Attraction pittoresque du Pavillon de la Ville de Paris, cet intérieur d'école primaire, classe, bureau de la directrice, cantine, vestiaire, etc., exécuté « dans l'enthousiasme », annonce l'affiche indicatrice, par des adolescents et adolescentes presque encore enfants. Quel instinct de joie! Quelle ingéniosité dans l'emploi des matériaux!

On ne retrouve pas au même degré ces caractéristiques dans les envois des écoles d'art de province.

Au premier étage du Grand Palais, voici Nantes avec un mobilier rustique, rouge sang, Tours avec des bois beiges veinés de noir, le Mans avec des incrustations ivoirines dans du bois sombre, Bourges avec des fauteuils cubiques en bois gris, Rouen avec des laques vermillon, Nice avec des



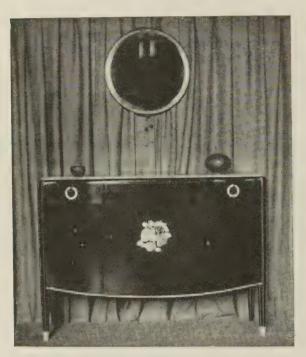
Phot. Tourte et Petitin ARMOIRE, PAR LES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE BOULLE (Pavillon de la Ville de Paris.)

sièges en bois bis marquetés, Dijon avec ses étagères commerciales, Nîmes, qui a pensé aux logements ouvriers, avec son avenant mobilier de bois blanc.

Les sections étrangères ont un peu disséminé leurs apports.

L'Angleterre est toujours représentée par un bon meuble qui sacrifierait facilement l'élégance au confort. Il ne semble pas que Maple se soit extrêmement renouvelé. La Hollande a surtout puisé ses inspirations dans ses colonies malaisiennes; l'Italie dans des souvenirs de l'art de la mosaïque où elle excella. La Pologne, pour ses meubles comme pour son clocher, a pris le triangle comme base ornementale. La Belgique garde le goût excellent des

mobiliers où règne la science de l'équilibre et des proportions, goût imposé naguère par ces grands initiateurs: Horta et Henry Van de Velde. L'Autriche a choisi pour thème la ligne de l'accolade; seule elle a su aménager une « chambre du silence » comme matelassée, retirée, sorte d'oratoire pour travailleurs intellectuels dont certaines demeures futures auront la chance d'être pourvues. Le Danemark, l'Espagne, la Grèce, le Japon demeurent pittoresques et attrayants. La Tchécoslovaquie et la Yougoslavie, deux très



COMMODE, PAR M. J. LELEU

(Ambassade française.)

vieux pays et deux très jeunes nations, n'ont pas tenté d'ètre modernes à tout prix et elles se sont imbues des principes de leur art populaire. La Suède se montre particulièrement coquette avec ses meubles en bouleau verni ou palissandre veiné, incrustés méticuleusement.

L'art et l'industrie du meuble, s'ils se sont bien délivrés des suggestions tyranniques de nos quatre ou cinq grands styles, n'ont tout de même pas rompu totalement avec la tradition.

Laissons de côté certaines réminiscences du Directoire, du Consulat ou de l'Empire.

Ce qui rattache l'art des ébénistes modernes à celui du passé, ce n'est pas le choix de telle ou telle forme, ce sont des qualités permanentes. L'influence anglaise, puis extrême-orientale, puis belge, puis munichoise, en dernier lieu le cubisme et l'art nègre, n'ont agi qu'un instant sur les fortes tendances de notre génie propre. Il tire des influences les plus contradictoires des leçons profitables, puis il reprend son assiette. Poussé par une vague vers l'excessif, il se restabilise assez vite dans le mesuré.

Mais, d'autre part, il n'y a plus d'art strictement national. Les peuples s'entrepénètrent trop. L'exposition de 1925 décèle un penchant vers une unification où le pittoresque autochtone menace de sombrer. Comme l'ar-

L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES

chitecture, le meuble tend à perdre tout caractère proprement local. Le machinisme, la fabrication en série, ne feront qu'accroître cette uniformité.

Mais il y aura toujours honneur pour le pays d'où émanera quelque mouvement nouveau.

Nul ne contestera qu'en 1925 le mobilier français n'ait constitué une valeur d'apport dont bénéficiera la renaissance esthétique en marche à travers le monde entier.

TH. HARLOR

373



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1925 (2me PARTIE)⁴

I. — ESTHÉTIQUE. — GÉNÉRALITÉS LÉGISLATION

BLAKE (V.). Relation in art: a suggested scheme of art criticism. — London, H. Milford. In-8, 325 p., 32 pl., 18 s.

Buermeyer (L.). The aesthetic experience.
— Merion, Pa (E.-U.), The Barnes foundation. In-16, 183 p., 1 d. 50.

CLOUZOT (H.). Liste alphabétique des meubles et des objets mobiliers susceptibles d'ètre soumis à la taxe de luxe. — Paris, Rousseau. In-8, 24 p., 3 fr.

Deri (M.). Das Bildwerk. Ein Anleitung zum Erleben von Werken der Baukunst, Bildhauerei u. Malerei. — (S. I.) Deutsche Buchgemeinschaft, 1924. In-8, 236 p., 30 pl.

Faehraeus (K.). Konstkritiska essayer. — Stockholm, Bonnier, 1924. In-4, 176 p., 12 c. 50.

Fels (F.). Propos d'artistes. — Paris, La Renaissance du Livre. In-8, 215 p., 32 fig., 20 fr.

HOURTICQ (L.). Encyclopédie des beauxarts. — Paris, Hachette. In-4, fig. et pl. T. II, 70 fr.

Kunstlerbekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heut. Künstler... hrsg. v. P. Westheim. — Berlin, Propyläen-Verlag. Gr. in-8, 362 p., pl., 7 m. 50.

Landau (R.). Der unbestechliche Minos. Kritik an die Zeitkunst. — Hamburg, Harder. In-4, 172 p., 204 fig. et pl., 18 m.

Lton (Paul). Art et artistes d'aujourd'hui. — Paris, Fasquelle. In-12, 7 fr. 50.

LISSITZKY (E.), ARP (H.). Les « ismes » de l'art, 1914-1924. — Erlenbach-Zurich, E. Rentsch. In-8, 48 p., IV-XII pl.

Lubbock (B.). Adventures by sea from art of old time. Ed. by G. Holme. — London, The Studio. In-4, x-41 p., 3 fig., 115 pl., 24 p. de notes, 80 m.

Magonicle (H. Van Buren). The nature, practice and history of art. — New-York, Scribner, 1924. In-8, 334 p., fig., 2 d. 50.

PHILLIPS (U.). Emotion in art. Ed. by M. Brockwell. — London, Heinemann. In-8, 283 p., 20 pl., 15 s.

Sparrow (W.S.). Memories of life and art.

— London, Lane. In-8, 289 p., 12 s. 6 d.

THIEME et BECKER. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. H. Vollmer.

— Leipzig, Seemann. In-4.

18. Hubatsch-Ingauf, 600 p., 48 m.

Wurm (A.). Von der Schönheit der Seele.

— München, J. Müller. In-4, 51 p.,
44 pl., 12 m.
(Tiefdruckbücher.)

II.— HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE. SITES D'ART.

Arndt (P.). Griechische und römische Porträts. — München, F. Bruckmann. Gr. fol., pl. Lfg 101-403, 4 p., 20 pl. 50 m.

Bracaloni (M. P. L.). L'arte francescana nella vita e nella storia di settecento anni. — Todi, tip. Tuderte, 1924. In-8, xiv-387 p., fig., 25 l.

Brinckmann (A. E.). Spätwerke grosser Meister. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. In-8, 70 p., 39 pl., 6 m.

Cotterill (H. B.). A history of art: later European art. — London, Harrap, 1924. In-8, 604 p., fig., 42 s.

^{1.} On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort, en monnaie nationale, des ouvrages portant la date de 1925 (francs français, suisses et belges, marks-or, pesetas, couronnes, lires, livres sterling, dollars, florins, etc.)

Handbuch der Kunstwissenschaft. — Wildpark-Potsdam, «Athenaion». In-4. 207. Graf WITZTHUM-VOLBACH. Malerei u. Plastik d. Mittelalters in Italien. VII (p. 241-288, 1 pl.). — 208. HILDEBRANDT (H.). Die Kunst d. 19-20 Jhdt. H. 1. 48 p., fig., 2 pl. Chaque fasc. 4 m. 20. — 209. Graf WITZTHUM-VOLBACH. Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien. H. 8 (fin). — 210. DIEZ (E. H.). Die Kunst Indiens. H. 2 (p. 49-96, fig., 2 pl.)

KLINCKOWSTRÖM (A.). Leda och svanen. En ikonografisk studie. — Stockholm, Tisell, 1924. In-4, 98 p., 62 fig., 60 c.

Koch (H.). Römische Kunst. — Breslau, F. Hirt. In-8, 136 p., 3 m. (Jedermanns Bücherei. Abt. Bildende Kunst.)

Martin (André). Saint Bernard. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 39 fig., 3 fr. (L'art et les saints.)

Monuments et mémoires (fondation Piot).

— Paris, Leroux, In-4, fig. et pl. xxvII,
1. 96 p., fig., 7 pl., 75 fr.

NICODEMI (G.). La sainte Vierge, des origines à la Renaissance. — Rome, Soc. d'art illustré, 1924. In-8, 16 p., 32 pl., 10 l

RIGAULT (G.). Saint Jean-Baptiste de La Salle. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 43 fig., 3 fr. (L'art et les saints.)

Schaffer (H.), Andrae (W.). Die Kunst des alten Orients. — Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 686 p., fig., 35 pl., 3 cartes, 40 m.

(Propylæen-Kunstgeschichte, 2.)

SITWELL (S.) Southern baroque art: a study of painting, architecture and music in Italy and Spain of the XVII and XVIII centuries. — New York, Knopf, 1924. In-8, 319 p., fig., 6 d.

Speltz (A.). Les styles et l'ornement depuis les temps préhistoriques jusqu'au milieu du XIX° s.. — Milano, Hæpli, In-8, VI-668 p., fig., 80 l. (Coll. artistica Hæpli.)

STUHLFAUTH (G.). Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst. — Berlin, de Gruyter. In-4, IX-139 p., 10 m.

Classement par pays

Allemagne.

KNAPP (F.). Die deutsche bildende Kunst der Romantik. — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, 51 p., 0 m. 60. (Deutschkundliche Bücherci.)

— Die deutsche bildende Kunst der Gegenwart. Impressionismus und Expressionismus. — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, 70 p., 0 m. 80. (Deutschkundliche Bücherei.)

Stechow (W.). Deutsche Bildnisse aus zwei Jahrhunderten (1700-1875) in Göttinger Privathesitz. — Göttingen, Lange, In-8, 40 p., 29 pl. (Bücher der Spinnstube, Kulturkundl, Reihe, 9.)

LEITHERER (H.). Bamberg, Kleiner Führer.

— Lichtenfels, Schulze, In-8, IV-86 p., 12 pl., 2 m.

KARLINGER (H.). Bayern. — München, Delphin-Verlag. In-8, 40 p., 223 fig., 7 m. 50. (Deutsche Volkskunst, 4.)

Gallwitz (S.D.). Das schöne **Bremen**. — Bremen, Friesen. In-8, 119 p., 73 pl., 10 m.

RAUCH (Ch.). **Fritzlar**. Ein kunstgeschichtl. Führer. — Marburg, Elwert. In-8, 126 p., 2 pl., 4 m.

BECKER (K.). Das alte **Köln** und seine Kunstschätze. — Frankfurt a. M., Diesterweg. In-8, 43 p., 0 m. 90.

RAVE (P. O.). **Rhein**bilder der Romantik, Ansichten aus d. Reisewerken um 1800. — Köln, F. J. Marcan, 1921. In-4, 30 p.. fig., 1 m. 80.

Angleterre.

Brown (G. B.). The art in early England.

— London, J. Murray. In-8.

II. Anglo-saxon architecture, 500 p... 29 pl., 30 s. JEKYLL (G.). Old English household life. — London, Batsford. In-8, 222 p., fig., 21 s.

Parkes (J.). Travel in England in the 17th Century. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 354 p., 36 pl., carte, 21 s.

Autriche.

Martin (F.). Kunstgeschichte von Salzburg. — Wien, Ost. Bundesverl. f. Unterricht. In-8, 1V-228 p., 7 sch. 60. (Salzburger Heimatbücher.)

Belgique

FONTAINE (A.). L'art belge depuis 1830. — Paris, Alcan. In-8, 170 p., 16 pl., 12 fr. (Art et esthétique.)

Dalmatie

Praga (G,). Guida di Zara. Sito, storia, monumenti. — Zara, E. de Schonfeld, In-16, 34 p., 15 fig., 4 l.

Danemark

BECKETT (F.). Danmarks Kunst. — Kjæbenhavn, Koppel, 1924. In-8.
I. 330 p., fig., 12 c. 50.

Espagne.

CALVERT (A. F.). Spain: an historical and descriptive account of its architecture, landscape and art. — New-York, Helburn, 1924. In-8, 895 p., pl., 20 d.

Lambert (E.). Tolède. — Paris, Laurens. In-8, 168 p., 113 gr., 12 fr. (Les villes d'art celèbres.)

France.

Congrès archéologique de France. 86°

session, tenue à Valence et à Montélimar en 1923. — Paris, A. Picard. In-8, LXIII-380 p., pl., 30 fr.

ENLART (C.). L'art gothique en France. -Paris, A. Morancé. In-fol.. 2° serie. 20 p., 66 pl., 200 fr.

SDHNEIDER (R.), L'art français, xvue siècle. - Paris, H. Laurens. In-8, 228 p., 117 fig., 14 fr. (Les patries de l'art.)

MARTIN (H.). Le style Louis XVI. — Paris, R. Ducher. In-8, 50 fig., 8 fr. (Grammaire des styles, 9.)

CAPITAN (Dr.L.), BREUIL (abbé H.), PEYRONY (D.). Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). - Paris, Masson, 1924. In-4, 192 p., 58 pl., 128 fig.

Léveillé (A.). Le Palais de Fontainebleau. Préface de G. d'Esparbès. — Paris, F. Santandrea (Librairie de France).

In-fol., 25 p., 22 pl., 450 fr.

Dubois (Marc). Désert de la Grande-Chartreuse. Souvenirs archéologiques. -Les Échelles, Buscoz, 1924. In-8, 69 p., pl.

Bever (A. van). La Lorraine vue par les écrivains et les artistes. - Paris. V Rasmussen. In-18, 404 p., 90 fig., 16 fr. (La France pittoresque et artistique.)

Jullian (C.). Le Paris des Romains. Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr. (En français et en anglais.) (Pour connaître Paris.)

GINISTY (P.). Les anciens boulevards. -Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr. (Pour connaître Paris.)

Paris-Arts décoratifs, guide pratique de Paris et de l'Exposition. — Paris, Hachette. In-16, 100 p., 100 fig., 6 fr.

MALOREY (H.). Du vieux Tours aux châteaux de la Loire. - Paris Champion. In-8, 30 p., 187 pl., 30 fr. (Textes français et anglais.)

Gruver (P.). Toutes les splendeurs de Versailles. — Paris, Hachette, In-8, 64 p., 115 fig., 3 fr. (Encyclopédie par l'image, 11.)

Grèce.

Müller (W.). Die griechische Kunst. Ein Taschenbuch... — München, Buchenau et Reichert. In-8, 431 p., 475 fig., 8 m.50. (Faschenbücher d. Kunst.)

MILLET (G.). Monuments de l'Athos. — Paris, P. Leroux. In-4, pl.
Les peintures, 80 p., 261 pl., 250 fr.

Roussel (P.). Délos. - Paris, Les Belles-Lettres. In-8, 40 p., 8 pl., 5 fr. (Le Monde hellenique.)

Bourguet (E.). Delphes. — Paris, Les Belles-Lettres. In-8, 40 p., 8 pl., 5 fr. (Le Monde hellenique.)

Poulsen (F,). Delphische Studien. -Kjoebenhavn, Hoest, 1924, In-8.,

I, 82 p., 11 pl., 9 c. 60.

Dugas (Ch.), Berchmans (J.) et Clemmensen (M.). Fouilles de l'Ecole française d'Athènes. Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée 'au IVe siècle. - Paris, P. Geuthner, 1924. In-4, 144 p., 41 fig. et atlas, 118 pl., 250 fr.

Hongrie.

Monuments (Les) artistiques de la ville de Budapest, p. p. J. LECHNER. - Budapest, Szekesfőváros ès a Műemlékek Országos Bizottsága Kiadása, 1924. In-4, VIII-255 p., 501 fig., 420.000 c. (En hongrois, français, anglais, italien et allemand.)

Italie.

Malagoli (G.). Artisti e scienziati d'Italia: Leonardo, Michelangelo, Vasari, Cellini, Galileo... — Firenze, Barbera. In-16, 164 p., fig., 10 l. (Coll. scolastica.)

ROLLAND (R.). La Vie de Michel-Ange. -Paris, Hachette, In-8, fig., 35 fr.

NEPPI-MODONA (A.). Cortona Etrusca e Romana nella storia e nell'arte. - Firenze, Bemporad. In-8, xx-188 p., 27 pl., (R. Università degli Studi di Firenze, Fac. di lett. e. fil. N. S. VII.)

Schiebelhuth(II.). Florenz, Kurzgefasster Führer. — Firenze, R. Bemporad. In-16, 150 p., 8 l.

MURRAY (M, A.). Excavations in Malta. — London, Quaritch, 1924. In-4. I. 49 p., 21 pl., 7 sh. 6 d.

MYGIND (H.). Badene i de pompejanski Privathuse. — Kjoebenhavn, Pio, 1924. In-8, 98 p., fig., 4 c. 25.

Pernice (E.), Gefässe und Geräte aus Bronze. — Berlin, de Gruyter. In-fol., vi-64 p., 60 m. (Die hellenistische Kunst in pompeii, 1.)

Nuova Guida della città di Ravenna. -Ravenna, Lavagna. In-16, 70 p.

DYKE (J.C. van). **Rome**: critical notes on the Borghese Gallery, the Vatican Gallery, the Stanze and Loggie, the Borgia apartments. - New York, Scribner, 1924. In-8, 154 p., 1 d. 25.

Genrig (O.). Der Vatikan. [Rome] in Kunst u. Geschichte. — Berlin, Deutsch literar. Institut. In-8, 32 p., fig., 0 m. 80.

Sinthern (P. J.)., S. J. Roma sacra. Paris. Libr. de l'Etoile. In-4, 152 fig., 225 fr.

Bandini Spoleto. -- Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1924. In-8, 137 p., fig., 20 l.

Norvège.

Berge (R.). Norsk sogukunst-sogusegjarer og sogur. - Oslo, Aschehoug, 1924, In-8, 175 p., 10 c.

Bukdahl (J.). Norsk national Kunst, Litteraere Essays, — Kjæbenhavn. Aschehoug, 1924. In-8, 358 p., 11 c. 50.

MEYER (J.). Fortidskunst i Norges bygder.

— Oslo, Aschehoug, 1924. In-fol., 38 p.,
20 pl., 24 c.

Russie.

Art (L') populaire dans l'U.R.S.S.—Berlin, Représentation commerciale de l'U.R.S.S. In-8, 23 p., fig., 1 m. 50.

Conway (Sir M.). Art treasures in Soviet Russia. — London, Arnold. In-8, 284 p., 16 pl., 16 s.

Suède.

Roosval (J.). Nya Sankt Görans studier utförda i samband m. rengöringen o. Konserveringen av Stockholms storkyrkas Sankt Görans monument. — Stockholm, Tisell, 1924. In-4, 219 p., 54 pl., 20 c.

Suisse.

Hugelshofer (W.). Die Kunst der alten Schweizer. — Leipzig, Seemann. In-8, 20 p., 20 pl., 1 m. (Bibl. d. Kunstgeschichte, 82.)

Doumergue (E.). Guide historique et pittoresque de Genève. Autrefois et aujourd'hui, — Genève, « Atar ». In-8, IV-143 p., fig., plan, 2 fr

Inde.

BHATTACHARYYA (B.). The Indian buddhist iconography. — Oxford University Press. In-4, 220 p., 69 pl., 55 s.

CODRINGTON (K. de B.). L'Inde ancienne, avec notice sur la sculpture par W. ROTHENSTEIN. Trad. J. LOCQUIN, — Paris, Dorbon aine. In-fol., 76 pl., (206 fig.), 500 fr.

Indo-Chine.

BEERSKI (De) (P. Jeannerat). Angkor; ruins in Cambodia.—Boston, Houghton, 1924. In-8, 304 p., fig., 5 d.

Candee (H.C.). **Angkor** the magnificent: the wonder city of ancient Cambodia.

— New York, Stokes, 1924. In-8, 322 p., pl., 5 d.

Döhring (K.). Kunst und Kunstgewerbe in **Siam**, — Bangkok, Asia Publishing House (et Berlin, J. Bard). Gr.-fol. 1-2.76-VI p., 50 pl. (62 fig.), 126 m.

Chine:

Documents d'art chinois de la collection Osvald Siren. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4, 100 p., 60 pl., 200 fr. (Ars asiatica, VII.)

Japon.

Poncetton (F.). Les érotiques japonais. -

Paris, Ed. du Siècle. In-4, 100 pl., 1.500 fr.

Egypte.

Baikie (J.). A century of excavation in the land of the Pharaons. — New-York, Revell, 1924. In-8, 252 p., fig., 3 d.

RANKE (H.). Altägyptische Tierbilder. — Leipzig, Seemann. In-8, 12 p., 20 pl., 1 m.

(Bibl. d. Kunstgeschichte, 81.)

BLACKMAN (A. M.). The Rock tombs of Meir. — London, B. Quaritch, 1924. In-4., pl.
(Archaeol. Survey of Egypt, XXV.)

Maroc.

Wolf (G.). Die Reise nach Tetuan. Das Erlebnis eines Malers. — Stuttgart, W. Hädecke. In-8, 126 p., fig., 16 pl., 13 m.

Etats-Unis.

KIDDER (A. V.), An introduction to the study of southwestern archeology, — New-Haven (U. S.), Yale University, 1924. In-8, 158 p., fig., 4 d.

III. — ARCHITECTURE ART DES JARDINS

Baumann (G.). Das bernische Strassenwesen bis 1798. — Bern, P. Haupt, vIII-162 p., 5 fr.

Beine (A.). Blick über die Grenze (Baukunst des Auslandes). Hrsg. v. II. de Fries. — Berlin, O. Stollberg. In-4, 80 p., fig., 5 m. (Baustene, 2, 3.)

Bernstingl (H.-J.). Sir John Soane. — London, Benn. In-8, 30 p., 35 pl., 10 s. 6 d. (Masters of architecture.)

BLINKENBERG (Chr.). Le temple de Paphos. — Kjæbenhavn, Hoest, 1924. In-8, 40 p., fig., 1 c. 25.

BLOMFIELD (Sir R.). The touchstone of architecture. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 245 p., 7 s. 6 d.

Bonnenfant (G.). La cathédrale d'Evreux. — Paris, Laurens. In-8, 96 p., 43 fig., plan, 4 fr. 50. (Petites monographies des grands édifices de

la France, 31.)

Boss (G.): Die Wartburg. — Burg b. Magdeburg, A. Hopfer. In-8, 88 p., 60 fig., 2 m.

(Deutsche Bauten, 2.)

CHEVALLEY (G.). Elementi di tecnica dell' architettura: materiali da costruzione e grosse strutture. — Torino, Pasta, 1924. In-8, 528 p., fig., 50 l.

Christ (H.). Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Frankenvonder Karolingerzeit bis zu den Cisterciensern. — Stuttgart, H. Matthaes. In-4. I. VII-181 p., 181 fig., 18 m. Deshoultères (F.). La cathédrale de Meaux. — Paris, Laurens. In-8, 112 p., 36 gr., 2 pl., 4 fr. 50.

(Petites monographies des grands édifices de

la France, 32.)

Devonshire (Mrs. R. L.). Quatre-vingts mosquées et autres monuments musulmans du Caire. — Le Caire, Socroyale de géographie d'Egypte. In-4, 47 p., 45 pl., carte.

Ducher (R.). Petites maisons pittoresques. — Paris, l'auteur. In-4.

4° serie, 42 pl. 46 fr.

Gall (E.). L'architecture gothique en France pendant la période des XI° et XII° s. — Paris, G. Ficker. In-8, 330 p., pl., 150 fr.

GLOEL (H.). Der Dom zu Wetzlar. — Wetzlar, Scharfes Druckereien. In-4, vII-80 p., 75 fig., 1 pl., 6 m.

GROMORT. Jardins d'Italie. — Paris, Vincent. 2 vol. in-fol., 148 pl., 250 fr.

Harvey (W.). The preservation of St Paul's cathedral and other famous buildings. — London, Architectural London, Architectural Press. In-8, 153 p., 22 pl., 10 s. 6 d.

HEGARDT (H.) Studier i Västvensk kyrklig konst Västsvenska. kyrkotakmälningar från sextonhundratalets sluttill omkring 1800. — Göteborg, 1924.

In-8, 144 p., 15 c.

KAUTSCH (R.). Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt., 2 vol. in-4, 37 p., 232 pl., xxix p., 125 m.

KING (G.). Pre-romanesque churches in Spain. — New-York, Longmans, 1924. In-8, 248 p., fig., 2 d. 50.

Kirchen (Die) von Salzburg. Ein Führer.
— Salzburg, H. Krinner. In-8, 64 p., fig., 1 m. 20.

KJELLIN (H.). Kyrkor Grums härad, norra delen, konsthistorisk inventarium. — Stockholm, G. Tisell, 1924. In-4, vII-100 p., fig. (Sveriges kirkor, I, I.)

Klotzbach (P.). Die schöne Haustüre am Niederrhein und im Bergischen Land. — Elberfeld. A. Schöpp. In-4, 3 р., 55 pl., 25 m.

Königk (G.), Die Pfarrkirche St-Marien in Landsberg a.W.—Landsberg, Schaeffer. In-8, II-60 p., fig., 3 pl. (Die Neumark, 2.)

Königsschloss (Das) Herrenchiemsee. Ein Führer. — München, F. Hanfstaengl. In-8, 45 p., 47 fig., 2 m.

Krautheimer. Die Kirche der Bettelorden in Deutschland. — Köln, Marcan. In-4, VII-150 p., 45 fig., 23 m. (Deutsche Beitrage zur Kunstwissenschaft, 2.) Löffler (H.). Kloster Chorin. Ein Führer.

— Berlin, Deutscher Kunstverlag. In8, 32 p., 5 pl., 1 m.
(Deutsche Kunst.)

Longhurst (A. H.). Pallava architecture.
— Simla, Government of India Press,
1924. In-fol. pl.

I. Early period. (Memoirs of the archaeological Survey of India,

LORENZEN (V.). Roskilde Domkirke. — Roskilde, Flensborg, 1924. In-8, 176 p., fig., 10 c.

Mannström (O.). Adolf-Frederiks kyrka och S. Olovs kapell i Stockolm... — Stockholm, G. Tisell, 1924. In-4, IV-134 p., fig. (Sveriges Kyrkor, V, 1.)

MAYOR (J.). Kiosques et pavillons urbains. — Paris, Ch. Moreau. In-4, 32 pl., 45 fr.

Neeb (E.). Das kürfurstliche Schloss zu Mainz. — Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1924. In-8, 31 p., fig., 12 pl., 2 m.50. Rheinische Kunstbücher, I.)

Newton (W. G.). Prelude to architecture.

— London, Architectural Press. In-8,

59 p.,3 s. 6 d.

PARENT (P.). L'architecture civile à Lille au xvII° s. — Lille, E. Raoust. In-8,

250 p., 60 fig., 65 pl., 75 fr.

— L'architecture des Pays-Bas méridionaux. Belgique et Nord de la France aux xvi^o, xvii^o, xviii^o s. — Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 244 p., 56 pl., 150 fr.

Patterson (A. O.). American homes of to day. — New-York, Macmillan, 1924.

In-8, 413 p., fig., 15 d.

PIGNATORRE (Th.). Ancient and mediaeval architecture. — London, Drane, 1924. In-8, 341 p., fig., 21 sh.

Reilly (C. H.). Some architectural problems of to-day. — London, Hodder, 1924. In-8, 213 p., 6 sh.

RICCI (C.). L'architettura romanica in Italia. — Paris, Ficker. In-4, 262 p., 254 pl., (350 fig.). 250 fr.

RICHMOND (E. T.). The dome of the rock in Jerusalem. — Oxford, Clarendon Press. In-4,111 p., 68 fig., 6 l. 6 s.

Roosval. (J.) Den baltiska nordens kyrkor. — Uppsala, Lindblad, 1924. In-8, 204 p., 5 c. 75,

S. Nicolai eller Storkyrkan i Stockholm.
— Stockholm, Tisell, 1924. In-4, viii-208
p., 11 c.

(Sveriges kyrkor. Konsthistorisk inventarium, I. 1.)

Santarella (L.). Il cemento armato nelle costruzioni civili ed industriali. — Milano, U. Hæpli, 2 vol. in-8, xx-809 p., 640 fig., lxiv pl., 125 l. (Biblioteca tecnica.)

- Schmidt (H.). Wallfahrt nach Wechselburg. Eine Wanderstudie. Paderborn, F. Schöningh. In-8, 52 p., 6 pl., 1 m. 50.
- Scott (G.). The architecture of humanism: a study in the history of taste. London, Constable. In-8, 265 p., 10 s. 6 d.
- SLOTHOUWER (D. F.). Bouwkunst der Nederlandsche Renaissance in Denemarken. Amsterdam, Van Kampen, 1924. In-8, VIII-168 p., 50 pl., 15 fl.
- Solon (L. V.). Polychromy; architectural and structural theory and practice.— New-York, The architectural Record, 1924. In-4, 170 p., pl., 6 d.
- Terrasse (Ch.). Le château d'Ecouen. Paris, H. Laurens. In-16, 104 p., 15 fig., 4 fr. 50.
 - (Petites monographies des grands édifices de la France, 30.)
- TIPPING (H. A.). English homes. New-York, Scribner, 1924. In-8.
- II, 1, Early Tudor, 1485-1558, 456 p., fig., 25 d. VACHEROT (J.). Parcs et jardins, album d'études.— Paris, G. Doin. In-4, 160 p., 402 fig., 126 pl., 120 fr.
- VAQUIER (J.). Les anciens châteaux de France. Paris, F. Contet. In-fol.
 7. série. L'Ile-de-France, Compiègne. Rambouillet, 16 p., 42 pl., 85 fr.
- Les vieux hôtels de Paris. Le faubourg Saint-Germain. — Paris, F. Contet.
- T. VI, 16' série, 16 p., 40 pl.
- Wattjes (J. G.). Nieuw Nederlandsche bouwkunst. — Amsterdam, Kosmos, 1924. In-fol., 22 p., 55 pl., 9 fl. 50.
- Werner (C.). Korsvirkarkitekturen; Sverige: typer och perioder.— Lund, Gleerup, 1924. In-4, x-94 p., 6 c. 50.
- WILLIAMS-ELLIS (C. and A.). The pleasures of architecture. Boston, Houghton, 1924. In-8, 276 p., fig., 3 d. 50.
- Zichner (R. A.). Schloss Biebrich. Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1924 In-8, 26 p., fig., 12 pl., 2 m. 50. (Rheinische Kunstbücher, 2.)

IV. — SCULPTURE

- ADAM (L.). Buddhastatuen. Ursprung u. Formen d. Buddhagestaltungen. Stuttgart, Stecker u. Schröder. In-8, XII-121 p., 20 fig., 48 pl., 5 m. 50.
- Bachhofer (L.). Zur Datierung der Gandhara-Plastik. München-Neubiberg, O. Schloss. In-8, 28 p., 13 pl., 2 m.
- BAUM (J.). Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters. — Tübingen, A. Fischer. In-4, 35 p., 90 fig., 7 m.
- Beenk (H.). Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jh. — Bonn,

- F. Cohen. In-4, 24 p., 80 pl., 2 m. 50. Kunstbücher deutscher Landschaften.)
- BEYER (O.). Religiöse Plastik unserer Zeit. — Berlin, Furche-Kunstverlag. In-8, 33 p., 21 pl., 3 m. 80. (Schopfung. 5.)
- Brühns (L.). Deutsche Barockbildhauer.
 Leipzig, Seemann. In-8, 45 p., 60 pl.,
 3 m.
 - (Bibl. d. Kunstgeschichte, 85-87.)
- GROSLIER (G.). La sculpture khmère ancienne. — Paris, Crès. In-8, 272 p., 175 pl., 60 fr. (Coll. franç. des arts orientaux.)
- Jantzen (H.). Deutsche Bildhauer des 13. Jh. — Leipzig, Insel-Verlag. In-4, 287 p., 147 fig., 14 m. (Deutsche Meister.)
- Kunze (H.). Die Plastik des 14. Jh. in Sachsen u. Thüringen. — Berlin, B. Cassirer. In-fol., viii-81 p., 85 pt., 70 m. (Denkmaeler der deutschen Kunst, Sekt. 2.)
- LECHAT (H.). Les sculptures grecques antiques. Paris, Hachette. Gr. in-4, 100 fig., 75 fr.
- LHOMEL (G. de). Note sur le bas-relief de l'église de Sorrus. — Paris, Champion. In-8, 50 p., 3 fr.
- Lill (G.). Deutsche Plastik. Volksverband der Bücherfreunde. In-8, 248 p., 32 pl.
- Mac Spadden (J. W.). Famous sculptors of America. New-York, Dodd and Mead, 1924. In-8, 392 p., fig., 3 d. 50.
- Salmony (A.). Sculpture in Siam. London, Benn. In-4, xvi-52 p., 70 pl., carte, 3 l. 3 s.
- SCHUCHHARDT (W. H.). Die Meister des grossen Frieses von Pergamon. — Berlin, de Gruyter. In-4, v-76 p., 40 m.
- Scultura (La) ellenistica. Pergamo. Firenze, Alinari, 1924. In-16, 34 p., 48 pl.
- Sirén (O.). La sculpture chinoise du vº au xviº s. Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, pl., Fasc. 1. 56 p.
 - Comprendra 5 vol. avec 624 pl. et 300 p. de texte. Le tout, 1.000 fr. (Annales du Musée Guimet, Bibl. d'art, Nouv.
- éd. angl. Chinese sculpture from the V th to the XIV th century.
 London, Benn. 14 l., 14 s.
- Weinberger (M.). Die Formschnitte des Katharinenklosters zu Nürnberg. — München, Münchner Drucke. In-fol., 54 p., 14 pl., 50 m.

Classement par artistes

SAUNIER (Ch.) Barye. — Paris, F. Rieder. In-8, 144 p., 40 pl., 12 fr. (Maîtres de l'art moderne.) RIEDRICH (O.). Der Bildhauer Franz Metzner... — Warnsdorf. E. Strache. In-8, 45 p., 6 pl., 1 m.

(Sudetendentsche Grossen, 1.)

Fels. (F.), L'œuvre de Chana **Orloff**. — Paris, Les Quatre Chemins. In-4, 50 fr.

JOHANSEN (P.). **Phidias** and the Parthenon sculptures. — London, Constable. In-8, 134 p., 10 s. 6 d.

OPPERMANN (Th.). **Thorvaldsen:** hans Barndom og Ungdom, 1768-97. — Kjoebenhavn, Gad, 1924. In-8, 108 p., fig., 6 c. 50.

V. — PEINTURE. — DESSINS MOSAIQUE. — VITRAUX

Ancona (P.-J.) La miniature italienne du xº au xvıº s. — Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 140 p., 97 pl., 310 fr.

Arnold (Sir Th.-W.). Survivals of Sasanian and Manichaean art in Persian painting. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 23 p., 11 pl.

ALAZARD (J.). Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino. — Paris, H. Laŭrens. In-1, 32 pl., 50 fr.

Barne (G.). The three orders of perpective. — London, Chatto and Windus. In-8, 44 p.

Barnes (A. C.). The art in painting. — Merion, Pa. (E.-U.), The Barnes foundation. In-8, 530 p., 106 fig., 6 d.

Barraud (M.). 30 reproductions d'œuvres de l'artiste précédées d'une notice biographique, — Genève, "Pro Arte". In-8, IV-IV p., 30 pl. 3 fr. (Peintres suisses, 1.)

Belluci (M. de). La fresque. Moyen de rentoiler la fresque exécutée sur mur dans le mortier frais. — Paris, G. Rapilly. In-12, 56 p., 5 fr.

Berchem (M. van) et Clouzot (E.). Mosaïques chrétiennes du 10° au x° siècle. — Paris, A. Morancé, In-4, LXII-254 p., fig., pl.

BLAKE (V.). The way to sketch. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 111 p., fig., 9 pl., 7 s. 6 d.

Breasted (J.-H.). Oriental forerunners of Byzantine painting. Fist century wall paintings from the fortress of Dura on the middle Euphrates. — Chicago, University Press, 1924. In-4, 222 p., pl., 4 d.

Burger (W.). Die Malerei in den Niederlanden, 1400-1550. — München, G. Koch. In-4, 167 p., 289 pl., 70 m.

Davis (R.). Six centuries of painting (1300-1900). — New-York, Dodge, 1924. In-8, 340 p., fig., 9 d.

Destrée (J.), Bautier (P.). Les heures dites da Costa, ms. de l'école ganto-brugeoise, premier tiers du xvi° s. — Bruxelles, Monnom, In-8, 27 p., 32 pl.

DIMIER (L.) et REAU (L.). Histoire de la peinture française. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4,

I. Des origines au retour de Vouet, par L. Dimier. (1300-1627), 61 pl., 75 fr. (Comprendra 5 vol.).

EHL (H.). Anfänge der deutschen Illustration im IX. u. X. Jhdt. — Leipzig, Seemann. In-8, 20 p., 20 pl., 1 m.
(Bibl. d. Kunstgeschichte, 84.)

Goldschmidt (E.). Frankrigs Malerkunst, dens Farve, dens Historie... — Kjöbenhavn, Gyldendal, 1924. In-4, 241 p., fig.

Hadeln (D. v.). Venezianische Zeichnungen des Quattrocento. — Berlin, P. Cassirer. In-4, 66 p., 91 pl. et 91 f. de notes, 40 m.

Herrel (B.). Das Glasgemälde des Kölner Domes. Eingel. durch P. Clemen. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. Gr. in-fol.

I. 46 p., 17 pl., 75 m. (Comprendra 3 vol. et 54 pl.)

Heures (Les) de Marguerite de Beaujeu... ms. du xive s. ... p. p. M. Potin. — Paris, Th. Belin. In-8, 76 pl., 1000 fr.

 HOFF (A.). Christliche Mosaikbildkunst.
 Berlin, Furche-Kunstverlag. In-4, 32-24 p., 3 m. 80. (Schoepfung, 4.)

Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. — Paris, Leroux. In-4.
III. Afrique proconsulaire: Numidie, Mauritanie. 30 pl., 45 fr.

JACOMB-HOOD (G.-P.). With brush and pencil. — London, Murray. In-8, 351 p., 19 pl., 16 s.

LEHMANN (H.). Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schwei. — Leipzig,. H. Haessel. In-8, III p., 72 pl., 7 m. 50 (Die Schweiz in deutschen Geistsleben, 4.)

Leiss (A.). La basilica di San Giusto nei mosaici. — Trieste, C. U. Trani. In-16, 46 p., 20 pl., 6 l. 50.

LORRAIN (Claude). Tuschzeichnungen aus dem Berliner Kabinett und aus dem British Museum... Einl, v. K. Gerstenberg. — München, Piper. Gr. fol., 10 p., 11 pl., 150 m. (Marees-Gesellschaft, 43.)

MAETERLINCK (L.). La pénétration française en Flandre. Une école préeckienne inconnue. — Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 140 p., 85 pl., 75 fr.

Mangold (C.). Die Aquarellmalerei, mit Einschluss der Guasch u. Pastellmalerei. — München, Callwey. In-8, 43 p., 1 m. 50.

(Samml. maltechn. Schriften).

Manwaring (E. W.). Italian landscape in

18 th. Cent. England. — Oxford University Press. American branch [London, H. Milford]. In-8, 243 p., 25 pl., 14 s.

Marle (R. van). The development of the Italian schools of painting. — The Hague, M. Nijhoff. In-4. 1V. 531 p., 254 fig., 4 pl.; V. 518 p., 281 fig., 3 pl. Chacun, 2 l. 2 s.

MILLET (G.). Les peintures des couvents du mont Athos. - Paris, E. Leroux. In-4, 80 p., album de 264 pl.

Ministère de l'Instruction publique... Sous-secrétariat d'Etat de l'enseignement technique. Le dessin appliqué aux industries d'art. - Paris, Delagrave. In-8, 250 p., 173 fig.

(Semaine du dessin, publice sous la direction de A. Druot.)

Mottini (G.-E.). Pittori fiamminghi e olandesi. Prefazione di C. Ricci. — Milano, « Unitas ». In-8, 320 p., 120 pl.

MUCHALL-VIEBROOK (Th.): Deutsche Barockzeichnungen. — München, Delphin-Verlag. In-4, 53 p., 32 pl., 24 m. (Die Zeichnung. Reihe I. Die Deutschen. Bd. 4.)

Mühsam (K.). Internationales Lexicon der Preise von Gemälden und Handzeichnungen aller Schulen und Länder...-Berlin, E. Reiss. In-8, xiv-223 p., 15 m.

STENDHAL. Histoire de la peinture en Italie. Préface... de P. Arbelet. — Paris, Champion. 2 vol. in-8, CXLI-3J3 et 555 p., 6 pl., 90 fr.

TAESCHNER (F.). Alt. Stambuler Hof. u Volksleben. Ein türk. Miniaturalbum aus d. 17 Jh. — Hannover, H. Lafaire.

I. VI p., 55 pl., 60 m.

TIETZE (H.). Die französische Malerei der Gegenwart. — Leipzig, Seemann. In-8, 20 p., 20 pl., 1 m. (Bibl. d. Kunstgeschichte, 88.)

Warnod (A.). Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre-Montparnasse. - Paris, A. Michel. In-8, 292 p. 121 fig., 16 pl., 20 fr.

Classement par artistes

Mandach (C. de), Cuno Amiet. — Bern, Stämpfli. In-4, IV-IV-65 p., fig., 92 pl., 150 fr.

Levisohn. (A.) Léon Bakst. — Berlin, E. Wasmuth. In-fol., 233 p., 68 pl.,

Hevesy (A de). Jacopo de Barbari, le maître au caducée. - Paris-Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 56 p. 39 pl., 60 fr.

MARIE (A.). Le peintre poète Louis Boulanger. - Paris, H. Floury. In-8, 53 fig., 28 pl., 50 fr. (La vie et l'art romantiques).

Muls (J.). P. Breughel. — Antwerpen,

Buschmann, et Amsterdam, Van Kampen, 1924. In-4, 137 p., pl., 50 fr. ou 10 fl.

Baldass (L.). Josse Van Cleve, der Meister des Todes Maria. - Wien, Krystall-Verlag. In-4, x-54 p., 60 pl., 10 m.

Valotaire (M.). V. Costantini, peintre. Préface de L. Bénédite. — Paris, H. Floury. In-8, 36 p., 25 pl., 20 fr.

CHIRICO (G. de). Courbet. — Paris, G. Crès. In-18, 50 p., 6 fr.

Moreau-Nélaton (E.). Daubigny, raconté par lui-même. — Paris, Laurens. In-4, 160 p., pl., 200 fr.

Fosca (F.). La chapelle de Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye. — Paris, L'art catholique. In-4, 8 pl., 7 fr.

GAUTHIER (M.). Les Dévéria. - Paris, H. Floury. In-8, 67 fig., 36 pl., 75 fr. (L'art et la vie romantiques).

Roger-Marx (Cl.). Dunoyer de Segonzac. - Paris, G. Crès. In-4, 110 p., 52 fig., 40 fr.

(Les cahiers d'aujourd'hui).

Durand (J.). Les dessins d'élève et notes de comptabilité de Jérôme Durand. peintre et verrier lyonnais (1555-1605). Introduction par G. Guigue, A. Klein-CLAUSZ et H. FOCILLON - Lyon, Audin, 1924. In-8, 163 p., fig.

Grashoff (E. W.). Albrecht Dürer. Aus s. Leben u. s. Werk. — Berlin, Reiss, 1924. In-8, 108 p. 16 fig., 4 m. 50:

NICODEMI (G.). Albino Egger Lienz. — Brescia, Bottega d'Arte. In-4, 62 pl., 5 d. (éd. de luxe, 8 d.)

SOYKA (J.). A. Egger Lienz, Leben u. Werke. — Wien, C. Konegen. In-8, 64 p., 49 pl., 5 m.

François (G.). 30 reproductions d'œuvres de l'artiste précédée d'une notice biographique. — Genève, "Pro Arte". Ĭn-8, ɪv-ɪv p., 30 pl., 3 fr.

HARTLAUB (G. F.). Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgesch. Beitrag zur Mystik der Renaissance.—München, Allg. Verlagsanstalt. In-8, 86 p., 9 fig., 44 pl., 6 m. Schriften u. Abhandl. z. Kunst. - u. Kulturgeschichte, 2).

Giotto. Des Meisters Gemälde. Hrsg. V. C. H. Weigelt. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, LVII-248 p., 293 fig., 25 m.

(Klassiker der Kunst, in Gesamtausgaben, 29.) Trapier (Elisabeth Du Gué) El **Greco**. – New-York, The hispanic society of Ame-

rica. In-8, 186 p., 35 pl.

Cassou (J.). Marcel Gromaire. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., 3 fr. 75.

(Les peintres français nouveaux.)

Busse-Granand (E. V.). Francesco Guardi und die Kleinmeister des venezianischen Rokoko. — Leipzig, Seemann. In-8, 20 p., 20 pl., 1 m. (Bibl. der Kunstgeschichte, 83)

REICHELT (J. Josef Hegenbarth. - Essen, G. D. Baedeker. In-8, 36 p., 26 pl., 4 m. (Charakterbiier der neuen Kunst, 5)

Hoogewerff (G.J.). Gerrit Van **Honthorst**.
— The Hague, Nijhoff, 1924. In-8, 16 p., 28 pl., 2 fl.

Duval (Amaury). L'atelier d'Ingres. Paris, G. Crès. In-8, 262 p., 6 pl., 15 fr. (Bibliothèque dionysienne.)

Rosati (L.). Notizie storiche intorno ai pittori Lampi. — Trento, Artigianelli. Īn-8, 160 p., 14 fig. 10 l.

Morassi (A.). Adolfo Levier pittore. -Trieste, Parnasso. In-8, 16 p., 14 fig., 10 l.

Beringer (J. A.). Emil Lugo. Ein deutsches Künstlerleben... —Karlsruhe, Müller. In-4, 134 p., 7 m.

MEIER-GRAEFE (J.). Der Zeichner H. v. Marées. - München, Piper. In-4, 61-3 p., 32 pl., 36 m.

PENDERED (M. L.). John Martin painter: his life and times. - New-York, Dutton. 1924. In-8, 317 p., fig,. 6 d.

La Cava (F.). Il volto di Michelangelo: scoperto nel « Giudizio finale ». - Bologna, N. Zanichelli. In-8, 4 pl., 12 l.

Michelangelo. Die Decke der sixtinischen Kapelle. Einl. V. K. HOFFMANN. -Augsburg, Filser. In-4, 32 p., 28 pl., 8 m.

COQUIOT (G,). Monticelli. — Paris, A. Michel. In-8, 264 p., 32 fig., 20 fr. (Bibliothèque d'art.)

Pastor (L.-V.). Die Fresken der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Fresken in den Stånzen... des Vaticans. - Freiburg i. B., Herder. In-8, vII-169 p,, 5 pl., 4 m.

Rembrandt. Handzeichnungen. Hrsg. v. K. Freise, K. Lilienfeld, H. Wichmann. — Parchim, Freise. In-4. III. 22 p., 130 pl., 24 m.

Luns (H.). Rembrandtiana. — Amsterdam, Van Munster, 1924. In-8, IV-203 p., 38 pl., 4 fl. 90.

FONTAINES (A.). Rops. — Paris, Alcan. Iu-8, 166 p., 16 pl. 12 fr. (Art et esthétique.)

NEBBIA (U.). Alberto Salietti pittore. -Milano, U. Hoepli. In-16, 13 p., 25 pl., 10 I.

(Arte moderna italiana, 2.)

Höhn (H.). Hans Thoma. Sein Leben u. s. Kunst. - Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. In-8, 59 p., 16 pl., 2 m. (Schriften d. deut. Volkstums.)

Hoff (A.). J. Thorn Prikker und die

neuere Glasmalerei. - Essen, G. D. Baedeker. In-8, 24 p., 24 pl., 4 m. (Charakterbilder d. neuen Kunst, 4.)

PITTALUGA (M.). Il Tintoretto. — Bologna, N. Zanichelli. In-16, 300 p., 61 fig., 30 l.

Salmon (A.). Maurice **Utrillo**. — Paris, Ed. des Quatre Chemins. In-fol., 8 pl., 350 fr.

(L'art contemporain.)

MAYER (A. L.). Diego Velazquez. — Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 215 p., 7 m. 50. (Die führenden Meister.)

DAYOT (A.). Carle Vernet. — Paris, Le Goupy. In-4, 208 p., 200 fig., 60 fr.

FRANCK (H.). Eberhard Viegener. - Essen, G. D. Baedeker. Gr-8, 27 p., 26 pl,.

(Charakterbilder d. neuen Kunst, 3.)

Vinci (L. de). Traktat von der Malere (trattato della pittura.) Ubers. V. H. Ludwig, neu hrsg... V. M. HERZFELD. -Iena, Diederichs. In-8, xxxvi-411 p., fig.,

Hedberg (T.). Anders Zorn. — Stockholm, Norstedt, 1924. In-4; xv-172 et II-171 pl., 32 c.

VI. — ARTS GRAPHIQUES GRAVURE. - LIVRE. - PHOTOGRAPHIE **CINÉMA**

Audin (M.). Essais sur les graveurs sur bois en France au xviiiº s. — Paris, G. Crès. In-8, 240 p., 35 fr.

Brown (L. N.). Block printing and book illustration in Japan. — New-York, Dutton, 1924. In-8, 274 p., ph., 30 d.

Busset (M.). La technique moderne du bois gravé. — Paris, Delagrave. In-8, 172 p., 18 fr.

CANTINELLI (R.) et BOINET (A.) directeurs. Les trésors des bibliothèques de France. - Paris et Bruxelles. G. Van Oest. In-4, pl. Fasc. I, 48 p., 18 pl., 75 fr. — 2 fasc. par an.

Dacter (Émile). La gravure de genre et de mœurs en France au xvIIIe siècle. - Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 140 p., 86 pl., 150 fr.

Delen (A.-J.-J.). Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges... jusqu'à la fin du xviiie siècle. — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4.

I. Des origines à 1500. 140 p., 66 pl., 150 fr. Delteil (L.). Le peintre-graveur illustré, (xixe et xxe siècles). — Paris, 2, rue des Beaux-Arts, In-4

XIX. H. Leys, H. De Braekeleer, J. Ensor, 230 fig. XX-XXI, H. Daumier. T. 1-2, fig.

DIMIER (L.). Le bois d'ilustration au XIX^es. Recherches sur ses origines. Mémoire

- sur **Godard** d'Alençon. Paris, Rapilly. In-8, 36 p., 4 pl., 6 fr.
- Dremaschi (L.) Le proiezioni luminose nella scuola... Prefazione di R. Resta. — Firenze, R. Bemporad. In-16, 102 p., 6 l.
- Furst (H.). The modern woodcut: a study of the evolution of the craft.— New-Vork, Dood and Mead, 1924. In-8, 299 p., pl., 12 d. 50.
- Geisberg (M.). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der 1. Hälfte des xvi Jh. — München, H. Schmidt. Gr. fol., pl. Lfg. 10-11, chacune: VI p., 40 pl., 160 m.
- Grafe (A.). Exlibriswerk u. Gebrauchsgraphik. Leipzig, Stötteritz. In-8, 32 p., 16 pl., 5 m.
 (Bibl. der Exlibris-Künstler, 1.)
- ITEAL (A.). London tradesmen's cards of the 13 th. century. — London, Batsford. In-4, 110 p., 101 pl., 2 l. 2 s.
- MILLAUD (R.). Le cinéma. Paris, Hachette. In-16, 145 fig., 3 fr. (Encyclopédie par l'image, 15.)
- Moxon (L.). Archives de l'amateur. Le prix des estampes anciennes et modernes. — Paris, A. Morancé. In-8. VI. Perissin-Reynolds, 30 fr.
- Morison (S.). L'art de l'imprimeur. Paris, Dorbon aîné. In-4, 250 fig., 150 fr. Negri (Pola). La vie et le rève au cinéma. — Paris, Albin Michel. In-16, 128 p., 5 fr.
- Olschki (L. S.). Le livre illustré au xv^e s.

 Firenze, Olschki. In-8, xL-80 p.,
 15 fig. et 220 pl., 125 l.
- Polain (M. L.) Marques des imprimeurs et libraires français du xv° s. — Paris, Droz. In-4, t. 1, 120 fr. (Documents typographiques du XV° s.)
- POTONNIÉE (G.). Histoire de la découverte de la photographie. — Paris, P. Montel. In-8, 320 p., fig., 20 fr.
- Schmidt (M. C.). Künstlerische Akt. u. Kinderphotographie. Berlin, Union Zweigniederlassg. In-8, 115 p., 21 fig., 22 pl., 4 m. 40. (Photogr. Bibliothek, 31.)
- Svenson (C. L.). The art of lettering. New-York, Van Nostrand, 1924. In-8, 142 p., fig., 3 d. 50.
- ZOEGE V. MANTEUFFEL (K.). Die niederländische Radierung von den Anfänge bis zum Ende des 17 Jh. München, Schmidt. In-8, 112 p., 78 fig., 5 m.
 Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, 5.)

Classement par artistes.

- POLLHAMMER (K). Jacques Callot als Illustrator. Wien, Krystall-Verlag. In-4, 36 p., 45 fig., 4 m.
- BLOESCH (H.). Samuel Engel, ein Berner

- Bibliophile des 18 Jh.— Bern. P. Haupt. In-8, IV-II-67 p., 8 fr.
- Morris (M.C.E). Benjamin **Fawcett**, colour printer and engraver. Oxford, University Press. In-8, 140 p., 5 pl., 5 s.
- Erich **Gruner**. Deutscher Buchgewerbeverein. Leipzig, Dolzstr, 1. In-4, 52 p., fig., 4 m.
- STRANGE (E. L.). The colour-prints of **Hiroshige**. London, Cassell. In-4, 205 p., 52 pl., 3 l. 3 s.
- Tva Gustavianska Mästare: Niklas Lafrensen och Elias Martin i samtida gravyrer. — Stockholm, Wahlström and Widstrand. In-8. Fasc. 7-12; chacun (8 p. et 8 pl.), 8 c.
- ROSENTHAL (L.). Manet graveur et lithographe. Paris, Le Goupy. In-8, 60 fr.
- VII. GLYPTIQUE. NUMISMATIQUE. SIGILLOGRAPHIE. BLASON.
- Gebhart (H.). Gemmen und Kameen. Berlin, Schmidt. In-8, VIII-228 p., 10 m. (Bibl. f. Kunst-u. Antiquitætensammler, 27.)
- Mahieu (A.). Numismatique du Congo (1485-1924). Bruxelles, Impr. médicale et scientifique, 1924. In-8, XX-146 p., pI., 25 fr.
- Montfalcon (A. de) et Siebenthal (F. de). Armorial des communes genevoises. Avant-propos de P.-E. Martin. — Genève, F. de Siebenthal. In-4, IV-IV-IV-I9 p., 12 pl., 32 fr.
- PIDOUX DE MADUÈRE (P., S. et A.). Franche-Comté. Héraldique. Armorial des familles résidant en Franche-Comté en 1922. — Dijon, Nourry, 1924. In-8, xvi-328 p., 15 pl., 35 fr.
- REGLING (K.). Die antike Münze als Kunstwerk. Berlin, Schott u. Parrhysius, 1924. In-8, VIII-148 p., 12 m. (Kunst u. Kultur, 5.)
- Waddell (C.A.). The Indo-Sumerian seals deciphered... London, Luzac. In-8, 146 p., fig., 10 s.
- WILCKE (J.). Moentvaesenet under Christian IV og Frederik III; Tidsrummet, 1625-70. Kjæbenhavn, Gad, 1924. In-8. 318 p., 9 pl., 7 c. 50.
- VIII, ART APPLIQUÉ. CURIOSITÉ
- Arazzi (Gli) della corte imperiale di Vienna, — Milano, « Arte e Scienza. » In-4, 15 p., 44 pl.
- Arnault (L.). Meubles modernes en bois massif. — Paris, Ch. Moreau. In-fol., 24 pl., 50 fr.
- ARNE (T.-J.) Painfed stone-age pottery from the province of Honan, China,

Ed. by V. K, TING and W. TONG. -Peking, Geological Survey of China.

(Ser. D. vol. 1, 2, 40 p., 13 pl.)

- Art (L) décoratif français, 1918-1925. Introd. de L. Deshairs, préface de F. David. — Paris. A. Lévy. In-4, 600 fig., 120 fr.
- Austen (J.). Rogues in porcelain... London, Chapman and Hall. In-8, 258 p., fig.
- Badovici (J.). Intérieurs français en couleurs. - Paris, A, Morancé. In-4, 20 p., 40 pl., 175 fr.
- BAILLY (P. F.), Vieilles enseignes de Paris en fer forgé. - Paris, A. Lévy. In-4, 50 pl,, 100 fr.
- Bankat (P.), Le mobilier breton. Paris, Ch. Masson. In-4, 40 pl., 60 fr. (L'art régional en France.)
- Behrens (G.). Römische Gläser aus Deutschland. - Mainz, L. Wilckens. In-8, 36 p., 16 fig., 0 m. 50.

(Kulturgesch. Wegweiser durch d. roemisch-german. Central Museum, 8.)

- BESNARD (C.-H.), L'art décoratif moderne et les industries d'art contemporains. Paris, Laurens. In-8, 182 p., 31 fig., 12 pl., 10 fr.
- Beuque (E.). Dictionnaires des poinçons (platine, or et argent) officiels français et étrangers, ... de leur création (xiv^e siècle) à nos jours, — Paris, F. de Nobele. In-8, 376 p., 3.000 fig.
- BITTREMIEUX (Le P. L.) Mayombsche Volkskunst. — Leuven, De Vlaamsche Boekenhalle, 1924. In-8, 227 p. 15 fr.
- BIZET (R.), La mode. Paris, Rieder. In-8, 104 p., 32 pl., 10 fr. (L'art français depuis vingt ans, coll. publiée sous la directon de M. L. Deshairs.)

- Bles (J.). Rare english glasses of the xvII. and xvIII. centuries. — London, Bles. In-4, 269 p., 101 pl., 5 l. 5 s.
- Blum (A.), Histoire du costume en France. - Paris, Hachette. In-8, 64 p., 140 fig. (Encyclopédie par l'image.)
- Bollert (M.). Lederschnittbände des 14 Jh. Leipzig, Hiersemann. In-4, 77 p., 36 pl., 55 m.
- Boucher (F.). Les enseignes de Paris, grav. à l'eau-forte par J.-J. Dufour. -Paris, Le Goupy. In-4. Second recueil, 72 p., 10 pl., 100 fr.
- Brockhous (A.). Netsukes. London, Allen and Unwin, In-8, 175 p., 16 pl., 12 s. 6 d.
- Brondsted (J.). Early english ornament: the sources... of Prenorman ornamen-Transl. by A. F. Major. — London, Hachette. In-8, 352 p., fig.

- Bunt (R.). The Cheyne book of Chelsea China and pottery. — London, Bles. In-8, 132 p., 50 pl.
- CALORI SOTTILI (A.). L'arte nei lavori femminili : cifre è monogrammi per ricamo : pizzi e ricami a punto Venezia. -Milano, Ceschina. 2 v. in-8, 57 et 60 pl., 20 1.
- CHAMPION (G.). Suggestions d'intérieurs modernes (ville et campagne). - Paris, Massin. In-4, 32 pl., 4 fr.
- CHARLET (G.). La décoration moderne dans le textile. - Paris, Ch. Massin. In-fol., 20 pl. 130 fr.
- CHAVANCE (R.). Une amhassade française à l'Exposition internationale des Arts décorâtifs de 1925. — Paris, Ch. Moreau. In-4, 48 pl., 100 fr.
- CLOUZOT (H.). Cuirs décorés. Paris, A. Calavas, In-4.

I. Cuirs exotiques, 16 p., 42 pl., 100 fr. II. Cuirs de Cordoue, 16 p., 48 pl., 100 fr.

- Des Tuileries à Saint-Cloud. L'Art décoratif du Second Empire. - Paris, Payot. In-8, 256 p., 24 pl., 3 plans. (L'art et le goût. 1.)
- Corpus vasorum antiquorum. Paris, Champion. In-4, pl.
 Great Britain. British Museum. (Dept of Greek and Roman artiquities) by A. H. SMITH. Fasc. I. 10 p., 44 pl., 12 s. 6 — 60 fr.
- D. T. W. The Hall-marks on gold and silver articles. — London, Dent. In-8, 126 p., 10 s. 6 d.
- Daisay (A.), Histoire de l'ornement. Préface de L. Hourtico. — Paris, Hachette. In-16, 285 fig., 12 fr.
- Décorations chinoises et de goût chinois. - Paris, A. Guérinet. In-fol. 2 serie, 32 pl. (64 fig.), 75 fr.
- Dugas (Ch.). La céramique des Cyclades. - Paris, E. de Boccard. In-8, viii-292 p., fig., 30 fr. (Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de

Rome, 129.) Estrade (C.). Etoffes de soie du Japon. —

Paris, H. Ernst. In-4, 38 pl., (144 fig.),

- Germain (A.). Le mobilier bressan, Paris, Ch. Massin. In-4, 40 pl., 60 fr.
- (L'Art régional en France.) HACKMACK (A.). Chinese carpets and rugs. Tientsin, Librairie française et Paris, Challamel. In-4, 26 pl. 150 fr.
- HARNECKER (J.). Das Malen auf Stoffen. Leipzig, Hachmeister u. Thal. In-8, 30 p., 29 fig., 0 m. 30. (Lehrmeister, Bücherei, 17.)
- HATTON (R. G.). The principles of decoration. — London, Chatto and Windus. In-8, 220 p., fig., 4 pl., 10 s. 6 d.
- HERBST (R.). Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition des

- Arts décoratifs. Paris, Ch. Moreau. In-4, 60 pl., 70 fr.
- Hogg (E.). Das Ornament oder Schmuckwerk. — Strelitz, Hittenkofer. In-4, 46 p., 40 pl., 8 m.
- Indiennes, toiles de Jouy, tapis orientaux... Paris, A. Guérinet. In-fol. 6. série, 32 pl., 75 fr.
- JEANNEAU (G.) et BENOIST (L.). L'exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Introd, de P. VITRY.

 Paris, « Beaux-Arts », 106, bd Saint-Germain. In-4, 83 p. à 2 col., 176 fig., 16 fr.
- Kelly (F. M.), Schwabe (R.). Historic costumes: a chronicle of fashion in Western Europe, 1490-1790. London, Batsford. In-8, 284 p., fig., 69 pl., 25 s.
- KENDRICK (A. F.), TATTERSALL (C. E.). Fine carpets in the Victoria and Albert Museum. — London, Benn, 1924. In-4, 28 p., pl., 157 s.
- LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui. — Paris, G. Crès. In-8, 218 p., 192 fig., 30 fr. (L'esprit nouveau.)
- Léon (P.). Les arts décoratifs modernes, 1925. — Paris, G. Crès. In-8, 208 p., 300 fig., 5 fr.
- MACQUOID (P.). Four hundred years of children's costumes from great masters (1400-1800). Boston, Medici Society, 1924. In-8, 140 p., pl., 3 d. 75.
- Marangoni (G.). Encyclopedia delle moderne arti decorative italiane. Milano, Ceschina. In-8, fig. et pl. (Comprendra 6 vol.)
- Il mobile contemporaneo italiano.
 Milano, Ceschina. In-8, 480 p., 194 pl.,
 27 fig., 150 l.
- MARQUET DE VASSELOT. Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie françaises.

 Paris, A. Picard. In-8, XI-293 p., 25 fr. (Société française de bibliographie.)
- Möller (G,). Die Metallkunst der alten Ægypter. Vorw.: A. Scharff. Berlin,
- E. Wasmuth. In-8, 71 p., 48 pl., 12 m. Moussinac (L.). Intérieurs. — Paris, A. Lévy. In-4. pl.
- A. Lévy. In-4. pl.
 III. Djo Bourgeois, Mme Chauchet-Guilleré, A. Frichet, M. Guillemart, R. Herbst, E. Kohlmann, M. Matet, L. Renaudot. 53 pl., 125 fr.
- Tapis. Paris, A. Lévy. In-4, 56 pl. (96 fig.), 125 fr. (Coll. documentaire d'art moderne)
- PEDRINI (A.). L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia,... pref. del prof. M. Ceradini.. Torino, Itala Ars, In-4, 645 fig. 250 l.
- Polidori Calamandrei (E.). Le vesti delle donne fiorentine nel quattrocento. —

- Firenze, La Voce, 1924. In-8, 162 p. 80 pl., 150 l.
- Quenioux (G.). Les arts décoratifs modernes; France. — Paris, Larousse. In-4, 500 p., 830 fig., 2 pl., 50 fr.
- Réal (D.). Tissus espagnols et portugais. — Paris, A. Calavas. In-4, 12 p., 48 pl., 100 fr.
- SARAKINE (N.). Tissus art moderne de 4925. — Paris, A. Guérinet. In-fol., 16 pl., (95 fig.), 80 fr.
- STAPLEY DE BINA (M.). Tejidos y bordados populares españoles. Madrid, ed. « Voluntad ». In-4, 56 p., 118 pl., 30 pes.
- STRAUSS (K.). Die Töpferkunst in Hessen.
 Strasbourg, Heitz. In-8, VII-76 p.,
 273 fig. 58 pl., 16 m.
 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 228.)
- Suisse. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925. Catalogue. Zurich, O. Füssli. In-8, IV-110 p.,
- TERRASSE (H.) et HAINAUT (J.). Les arts décoratifs au Maroc. Paris, Laurens. In-4. 128 p., 64 pl., 43 fig., 40 fr.
- Ungerer (A.). L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. — Paris, Gauthier-Villars. In-8, 60 p.
- Vachon (M.). La belle maison. Principes et lois de l'esthétique pour aménager, meubler et orner sa demeure. Lyon, J. Deprelle et M. Camus. In-8, IV-247 p., fig.
- Valllat (L.). Le décor de la vie. Paris, La Renaissance du livre. 2º série. In-18, 10 fr.
- Van de Velde (H.). Le style moderne. Contribution de la France. — Paris, A. Calavas. In-8, 16 p., 64 pl., 100 fr.
- Vanderpoel (E.-N.). American lace and lacemakers. Yale University Press. In-4, 14 p., 110 pl., 70 sh.
- VERNE (H.) et CHAVANCE (R.). Pour comprendre l'art décoratif moderne en France. Paris, Hachette, In-16, 515 fig., 20 fr.
- Werbekunst. Ausstellung des Bundes Dt. Gebrauchsgraphiker, Ortsgruppe Grosshamburg 5-15 Mai... im Museum f. Kunst u. Gewerbe. Hamburg, J. Asmus. In-8, 52 p., 34 fig., 1 m. 50.
- Wins (A.). L'horloge à travers les âges. Mons, Duquesne, 1924. In-4, xxx-343 p., 163 fig., 40 fr.
- WITTE (F.). Der Domschatz zu Osnabrück. — Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft. In-4, 66 p., 40 pl., 40 m.
- Zorzan (P.). L'arte nei lavori femminili,...
 Milano, Ceschina. In-8.

III. Il filet antico e moderno ; IV. Ricamo a colori. Chacun, 64 p., fig., 20 et 10 l.

Classement par artistes

LHOTE (A.) Sonia **Delaunay**. Ses peintures, ses objets, ses tissus... — Paris, A. Calavas. In-fol., 12 p. 20 pl., 200 fr.

Janneau (G.). Le verre et l'art de **Marinot**.

— Paris, H. Floury. In-8, 80 p., 59 fig., 8 pl., 35 fr.

Rambosson (Y.). Les batiks de M^{me} **Pangon**.

— Paris, .Ch. Moreau. In-4, 42 pl., 125 fr.

IX, — MUSĖES — COLLECTIONS EXPOSITIONS

DONATH (A.). Technik des Kunstsammelns. — Berlin, Schmidt. In-8, vIII-234 p., 120 fig., 10 m.
(Bibl. f. Kunst u. Antiquitaetensammler, 28.)

Allemagne.

Staatl. Museen zu **Berlin**. Führer durch das Antiquarium. — Berlin, de Gruyter, 1924. In-8, fig.

I. Bronzen, 106 p., 80 pl., 1 m. 25.

Von Schongauer zu Holbein... Zeichn. deutscher Meister d. 16 Jh. aus d. Berliner Kabinett. Einl. v. M. J. FRIEDLAENDER. — München, gr. fol., 10 p., 28 pl., 200 m. (Marees-Gesellschaft, 14.)

Funse (F. Vom Braunschweiger Tischlerhandwerk Stobwasserarbeiten. — Braunschweig. Appelhans. In-8, 86 p., 37 fig., 3 m.

(Werkstücke aus Museum... der Stadt Braunschweig, 1.)

Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu **Bremen**. Vorrede: E. A. Waldmann. — Bremen, F. Leuwer. In-8, 132 p., pl., 3 m.

Kunstgewerbe-Museum Frankfurt a: M. Meisterwerke Mittel-u. Süddeutscher Fayencekunst auf deutschem Privatbesitz. Sonderausstellung Mai bis Juli. — Frankfurt a. M., Englert u. Schlosser. In-8, xvII-199 p., p., 72 pl. 8 m.

Stechow (W.). Deutsche Bildnisse aus zwei Jahrhunderten (1700-1875) in Goettinger Privatbesitz. Vorw.: H. Thiersch. — Göttingen, Lange; In-8, 40 p., 29 2 m.

Kraft (A.). Führer durch die Stiftsruine und das Museum zu **Hersfeld.** — Hersfeld. L. Funk, 1924. In-8, 37 p., 1 m.

Angleterre.

Hake (H. M.). Catalogue of the engraved British portraits preserved in the Department of prints and drawing in the British Museum. — London, British Museum. In-8.

VI (Suppl. and indexes), 738 p.

Catalogue of early mediœval woven fabrics. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 74 p., 24 pl., 2 s. 10 d. (Dept of textiles.)

Strange (E. F.). Catalogue of Chinese lacquer.—**London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 36 p., 45 pl., 2 s. 3 d.

Catalogue of Japanese lacquer. — London, Victoria and Albert Museum. In-8.

Part II. Medicine cases, 162 p., 37 pl., 4. s. 6 d. (Dept of woodwork.)

The boudoir of M^{me} de Sérilly. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 27 p., 12 pl., 1 s. 8 d. 1/2.

(Department of woodwork. The panelled

rooms, III.)

Hobson (R. L.). Catalogue of the G. Eumorfopoulos collection of Chinese, Corean and Persian pottery and porcelain. — Paris, Dorbon. In-fol. I. (av. J.-G. 1122-ap. J.-G. 907) 75 pl. (530 fig.), 1200 fr.

Autriche.

GLÜCK (G.). The picture gallery of the Vienna Art Museum. — Wien, Schroll. In-4, XXIX-182 p., 10 m.

GLÜCK (H.). Die indischen Miniaturen des Haemze-Romanes im öst. Museum f. Kunst u. Industrie in **Wien** u. in anderen Sammlungen. — Wien, Amalthea-Verlag. In-fol., 155 p., 48 fig., 50 pl., 300 m.

(Arbeiten d. Kunsthist. Institutes d. Univ. Wien, 26.)

EGGER (II.). Kristiches Verzeichnis der Stadtrömischen Architektur Zeichnungen der Albertina.— **Wien**, Schroll. In-4.

I. 78 p., 45 m. (Roemische Forschungen d. Kunsthist Institutes Graz.)

STIX (A.). Italienische Meister des XIV bis XVI Jh. — Wien, A. Schroll, In-fol., 11 p., 48 pl., 80 m. (Handzeichmungen aus der Albertina, N. F.

Bd. 2.)

Kronfeld (A.). Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien. — **Wien**, Wolfrum In-8, 274 p., 2 m.

Espagne.

NICOLLE (M.). La peinture française au musée du Prado. [**Madrid**]. — Paris, Perrin. In-16, 7 fr.)

France.

Ballot (M.-J.). Musée du Louvre. La céramique française: Nevers, Rouen et les fabriques du xvII^e et du xvIII^e s.—Paris, Morancé. In-4, 52 p., 48 pl., 90 fr. (Documents d'art.)

Migeon (G.). L'art chinois. — Paris, Morancé. In-4, 40 p., 58 pl., 90 fr. (Documents d'art.)

RATOUIS DE LIMAY (P.). Musée du Louvre. Les pastels du xvIII° et du xvIII° s. — Paris, Morancé. In-4, 40 p., 60 pl., 90 fr. (Documents d'art.)

BLOCHET (E.). Les enluminures des mss orientaux... de la Bibliothèque nationale. - Paris, Gazette des Beaux-Arts. In-4, 160 p., 124 pl. (200 fig.), 350 fr.

Paysage (Le) français de Poussin à Corot (à l'exposition du Petit-Palais, (mai-juin 1925.) Etudes et catalogue par L. Hour-TICQ, E. DACIER, G. WILDENSTEIN, R. BOUYER, G. BRIÈRE, P. JAMOT. Préface par E. BRICON. — Paris, Gazette des Beaux-Arts. In-4, 152 p., 80 pl., 300 fr.

JANNEAU (G.) et BENOIST (L.). L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Introd. de VITRY. — Paris, « Beaux-Arts », 106, bd. St-Germain. In-4, 83 p. à 2 col., 176 fig., 16 fr.

Catalogue illustré de la section italienne à l'Exposition des Arts décoratifs. Paris, E. de Boccard. In-8, 63 pl., 15 fr.

CLOUZOT (H.). La ferronnerie moderne à l'Exposition des Arts décoratifs. — Paris, Ch. Moreau. In-fol. (2° série, 36 pl., 70 fr.)

Dervaux (A.). L'architecture étrangère à l'Exposition des Arts décoratifs. Paris, Ch. Moreau. In-4, 42 pl., 70 fr.

Dufrène (M.). Ensembles mobiliers à l'Exposition des Arts décoratifs. — Paris, Ch. Moreau. In-fol. (1º série, 32 pl., 70 fr.)

JEANNEAU (G.). Le fer à l'Exposition Internationale des arts décoratifs modernes, 1925. — Paris, F. Contet. In-fol., 4 p., 40 pl., 90 fr.

PATOUT (P.). L'architecture officielle et les pavillons à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925. -Paris, Ch. Moreau. In-4, 48 pl., 70 fr.

Selmersheim (P.). Le village moderne et les constructions régionales à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925. — Paris, Ch. Moreau. In-4, 48 pl., 70 fr.

PÉRSONNAZ (A.) et GEORGES - BERGES. Le musée de Bayonne. Collections Bonnat. — Paris, H. Laurens. In-16, 3 fr. 50. (Memoranda.)

Les dessins d'H. Fragonard et de Hubert Robert des bibliothèque et musée de Besançon. (Coll. P.-A. Paris.) Préface de M. FEUILLET. — Paris, Leo Delteil. In-4, 80 pl., 250 fr.

Hollande.

Beschreibung der aegyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. - Haag, M. Nijhoff. In-fol., fig. et pl. (12. BOESER. Statueten. 15 p., 55 fig. 12 pl. (38 fig.), 21 fl.

Italie.

Testi (L.). La reale pinacoteca di Parma. Catalago delle opere principali. - Parma, Fresching, 1924. In-16, 37 p.

KERMANIN (F.). Catalogo della R. galleria d'arte antica nel palazzo Corsini di Roma. - Bologna, ed. Apollo, 1924. In-16, 88 p., 12 pl., 8 l.

Roma: i musei del Vaticano... — Roma, Fattorusso, 1924. In-8, 78 p., fig.

Catalogo delle regie gallerie dell' Accademia di **Venezia**. — Bologna, ed. Apollo, 1924. In-16. 178 p., 18 pl. 12 l.

Catalogue d'une collection d'anciens livres à figures italiens, appartenant à Tammaro de Marinis. Préface de SEYMOUR DE RICCI. — Milan. U. Hoepli. In-4, xxx-94 p., 277 pl., 850 l.

Lettonie.

Exposition commémorative des œuvres de Joseph Grosvald au Musée national des Beaux-Arts, château de Riga... Riga, « Latvju Kulturas », 1924. In-16, 38 p., pl.

Suède.

Karlin (J.). Kulturhistoriska museets Oestarp, dess natur, historia och andamäl. — Lund, Kulturhist. Museet, 1924. In-4, 90 p., pl., 5 c.

Eaupte.

LEGRAIN (G.). Statues et statuettes de rois et de particuliers. Index des t. 1, 2 et 3, par H. GAUTHIER. — Le Caire, Service des antiquîtés de l'Egypte. In-4, v-43 p.,

(Cat. gén. des antiquités égyptiennes du musée du Caire, fasc. 76.)

Etats-Unis.

Handbook: the Cleveland Museum of art. A brief description... — Cleveland, Museum of art. In-12, 71 p., fig., 50 cts.

Handbook of the Severance collection of arms and armor. - Cleveland, Museum of art. In-12, 72 p., fig.

Breck (J.), Rogers (M.-R.). The Pierpont Morgan wing. - New-York, Metropolitan Museum of art. In-8, 395 p.

Davis (N. de Garis). The tomb of two sculptors at Thebes. — New-York. Metropolitan Museum of art. In-4, 76 p., 31 pl.

(Metropolitan Museum... Egyptian expedition. Ed. by A. M. Lythgoe. Robb de Peyster. Tytus memorial series, IV.)

HALSEY (R. T. H.), CORNELIUS (C. A.). A handbook of the American wing opening exhibition. - New-York. The

Metropolitan Museum of art, 1924. In-8, xxi-285 p., fig.

IVINS (W. M.). A guide to the exhibition of the arts of the book. - New-York, Metropolitan Museum of art, 1924. In-8,

96 p., pl., 1 d.

LEDOUX (L.-V.). A descriptive catalogue of an exhibition of Japanese landscape... from Hokusaï to Kyosaï. - New-York, Grolier Club, 1924. In-8, 105 p., fig., 15 d.

X. — MUSIQUE. — THÉATRE

ARIEL. Das Relativitäts-Prinzip der musikalischen Harmonie. -Leipzig, Neunzehn-Stufen Verlag. Gr. 8. I. 172 p., 14 pl., 5 m.

Bartholoni (J.). Impressions musicales. Préface de G. Doret. — Genève, Henn.

In-8, IV-216 p., 3 fr. 50.

Behn (F.). Die Musik des Altertums. -Mainz, L, Wilckens. In-8, 40 p., 20 fig., 0 m. 50.

(Kulturgesch. Wegweiser durch d. roemisch-german. Central-Museum, 7.)

Bekker (L. J. de). Blacks Dictionary of music and musicians, from the earliest time to 1924. — London, Black, 1924. In-8, 765 p., 21 s.

Bericht über den musikwissenschaftl. Kongress in Baset... 26-29 Sept. 1924. Vorbemerkg: W. Merian. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Gr. 8, vii-399 p.,

BLÜMML (E. K.). GUGITZ (G.). Alt. Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit d. Wiener Vorstadtbühnen. — Wien. A. Schroll. In-8, 544 p., 31 fig., 12 m. 50.

BRUCKNER (A.). Gesammelte Briefe hrsg. v. F. Graeflinger u. M. Auer. - Regensburg, G. Bosse. In-8, 179 et 408 p., 2 m. 50 et 4 m.

Bücken (E.). Musikalische Charakter-köpfe. — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, vII-174 p., 4 m.

CAPRI (A.). La musica da camera. Dai clavicembalisti a Debussy., Bari, G. Laterza. In-16, 266 p., 18 l. (Bibl. di cultura moderna, 128.)

GILSON (P.). Traité d'harmonie. - Bruxelles, Cranz, 1924. In-8. II. V-319 p., 24 fr.

GINISTY (P.). Le théâtre de la rue. -Paris, A. Morancé. In-4, 64 p., 24 pl., 50 fr.

(Documents et souvenirs.) HADDEN (J. C.). Favourite operas from

Mozart to Mascagni; their plots, history and music. - London, Jack, 1924. In-8, 304 p., 24 pl., 6 s.

Hoffmann (E.). Das Wesen der Melodie. - Berlin, M. Hesse. In-8.

I. XVI-225 p., 10 pl., 9 m.

JEAN-AUBRY (G.). La musique et les nations. - Paris, Alcan. In-8, 263 p., 10 fr.

Kunz (U.). Spectacles d'autrefois (à Genève au xvIIIe s.). — Genève, « Atar ». In-8, 108 p., 5 pl., 3 fr.

LOPUCHOV (F.). Puti baletmejstera. Risunki P. Goncarova. - Berlin, Petropolis-Verlag. In-8, 178 p., 8 m.

NEWMARCK (R.). L'opéra russe. Trad. S. Maerky-Richard. — Paris, Alcan. In-8, 311 p., 10 fr.

RESPIGHT (O.), LUCIANI (S.), Orpheus (iniziazione musicale, storia della musica). - Firenze, G. Barbera. In-16, VIII-352 p., fig., 4 pl., 6 portr., 20 l. (Coll. scolastica.)

Rohozinski (L.). Cinquante ans de musique française (1874-1923). — Paris, Librairie de France, 2 vol. in-4, 800 p., 700 fig., 180 fr.

SONDHEIMER (R.). Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18 Jh. - Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Gr.-8, 99 p., 3 m.

STANLEY (A. A.). Greek themes in modern musical settings. - New-York, Macmillan, 1924. In-4, xxIII-385 p., fig., 4 sd. (Univ. of Michigan studies. Humanistic series, XV.)

STOEHR (R.). Uber die Grundlagen musikalischer Wirkungen. — Leipzig, Kistner u. Siegel, 1924. In-8, 62 p., 1 m. 50.

WAGNALLS (M.). Opera and its stars. New-York, Funk and Wagnalls, 1924. In-8, 424 p., fig., 3 d.

Welter (G.). Eloge de la danse. — Paris, Mornay. In-8, 25 fig., 30 fr.

Winds (A.). Geschichte der Regie. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, 139-96-6 p., 6 fig., 90 pl. (145 fig.),

WOLZEGEN (H. V.). Grossmeister deutscher Musik... — Regensburg, G. Bosse, 1924. In-8, 242 p., pl. (Deutsche Musikbücherei, 30.)

Classement par artistes.

COLLET (H.). Albaniz et Granados. — Paris, Alcan. In-8, 244 p., 10 fr. (Les maîtres de la musique.)

SITTE (H.). J. S. Bach als « Legende » erzählt. - Berlin, Reiss. In-8, 134 p., fig., 4 m. 50. (Lebensgeschichte groesser Menschen.)

Ley (S.) Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten. - Berlin, B. Cassirer. In-8, xv p., 150 fig., 18 m.

MARLIAVE (J. de). Les quatuors de Beethoven. Introd. de J. Escarra. Préface de

- G. Fauré. Paris, Alcan. In-8, x-408 p., 30 fc.
- Wetzel (J. H.). **Beethoven**s Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert analysiert. Berlin, M. Hesse. In-8, I.

 1. 1X-102 p., 5 m. 50.
- Bonaventura (A.). « Mefistofele » di Arrigo Boïto: guida attraversi il poema e la musica. — Milano, Monfrini, 1921. In-16, 145 p., 5 l.
- Grétry (A. E. M.). Œuvres complètes. Bruxelles, Lamberty, 1924. In-4. Memoires et essais sur la musique. I. 270 p., 17 fr.
- Leux (I.), C. G. Neefe (1718-98). Leipzig, Kistner u. Siegel. In-4, vi-208 p., 8 m. (Veroff. d. fürstl. Inst. f. musikw.ss. Forschung zu Bückeburg. V. 2.)
- Nicolai (O.). Briefe an seinen Vater... Hrsg. v. W. Alfmann. — Regensburg. G. Bosse, 1924. In-8, 100 p., 1 pl., 4 m. (Deutsche Musikbücherei, 13.)
- RAFF (II.). Joachim Raff. Ein Lebensbild.

 Regensburg, G. Bosse. In-8, 288 p.,
 18 pl., 4 m.
 (Deutsche Musikbücherei, 42.)
- LOEWY (S.). Johann **Strauss**, der Spielmann von der Kleinen Donau. Lebensfragmente. Wien, Wiener Literar. Anstalt, 1924. In-8, 193 p., 14 pl., 80.000 c.
- Wagner (R.). Briefe. Ausgew. u. erl. V. W. Altmann. Leipzig, Bibliogr. Institut. 2 vol. in-8, vii-457-429 p., 11 pl., 12 m.
- (Memoiren u. Briefe.)
 HADDEN (J. C.). The operas of Wagner: their plots, music and history. London, Jack, 1924. In-8, 254 p., 16 pl.,
- Leroy (M.). Les premiers amis français de **Wagner**. — Paris, Albin Michel. In-8, 256 p., 8 pl., 15 fr.
- LORENZ (A.). Das Geheimnis der Form bei Richard **Wagner**. — Berlin, M. Hesse, 1924. Gr.-8. Bd I. X-320 p., 9 m.
- DAUBE (O.). Siegfried **Wagner** und sein Werk. Bayreuth, C. Giessel. In-8, 135 p.
- Delius (R. v.). Mary Wigman. Dresden, C. Reissner. In-4, 60 p., 38 pl., 5 m.
- Wolf (II.). H. W. in Perchtolsdorf. Persönl. Erinnerungen nebst den Briefen... an...M.Haberland...mitget.v.H.Werner.

- Regensburg, G. Bosse. In-8, 148 p., pl., 2 m. (Deutsche Musikbücherei, 53.)

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

- Albania: rivista d'archeologia, d'arte...
 Milano, Bestetti e Tumminelli. ln-8.

 1. 1925, 25 l.
- American School of Oriental research in Jerusalem. Annual, ed. by C. C. TORREY. — London, Milford, 1924. In-8. 1 (1919-20.)
- Burgtheater-Almanach... Geleitw. v. F. Herterich,... Bildtaf. hg. v. N. Hovorka. — Wien, Reinhold, In-8. Jg. 1. V-114-VI-LXXVI p., 2 m.
- Deutsche Filmwoche, Schriftl.W.Fischer, — Berlin, Friedrichstr. 231, In-4, No. 1, Mai, 16 p. Hebdomadaire, Le no. 0 m. 30; le trimestre, 3 m. 75.
- Holzindustrie (Die), Monatsausg, f, Raumkunst u. Kunstgewerbe Red, F, Hellweg, — Berlin, C, Schmalfeldt, In-4, Jg, I, H, I, 16 p., fig. Mensael, Le n°, 1 m, 50; te trimestre, 1 m, 50.
- Journal of the Barnes foundation. Merion, Pa. (Etats-Unis), In-8, fig. 1, 4, April, 17 p., 12 fig. — Mensuel.
- Kunst u. Reise. Internationale Monatszeitschrift. Leiter: U. Nebbla. Leipzig, F. Volckmar. In-4.

 Jg. 1. Juni. 33 p., fig., 2 pl. Le m. 1 m. 50; Fannee, 18 m.
- Kunstler Schlesiens, Frankfurt a. M., Mittelland-Verlag, In-4, L. 93 p., 4g., 5 m. (Künstlerbund Schlesien.)
- Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Hrsg. v. R. Hamann u. F. H. Lehr.
 Marburg, Rütten w. Loening, In-1.
 Bd. I. 1921, VII-290 p., 180 fig., 1 pl., 15 m.
- Miroir (Le) du livre d'art. Paris, Lemercier. In-4. Mensuel. L'année. 10 fr. Le nº, 4 fr.
- Sbornik. Leningrad, musée de l'Ermitage. In-8.
 - 1. 76 p., 22 pl. (Documents concernant le musée et ses collections.)
- Waley (A.). The year book of oriental art and culture, 1924-25. —London, E. Benn. 2 vol. in 4, 142 p. et 60 pl., 5 l. 5 s.
- Widawnictwo polskiej Akademji umiejetnosci. Zabytki sztuki w Polsce. — Krakow, Gebethner i Wolff. In-fol.

CHARLES DU BUS

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1925

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME DOUZIÈME

TEXTE

JUILLET-AOUT - 759° LIVRAISON

| P | ages. |
|--|-------|
| Paul Vitry L'Exposition des arts décoratifs modernes: L'Architecture | 1 |
| Gaston Varenne. LES SALONS DE 1925 | 19 |
| D'AUVERGNE | 48 |
| Paul Jamot Nouvelles études sur Nicolas Poussin a propos de l'Exposition du Petit-Palais | 73 |
| Emile Vuillermoz | |
| pittura italiana del' 600 e' 700. Note e impressioni (Margherita Nugent). | 121 |
| SEPTEMBRE-OCTOBRE - 760° LIVRAISON | |
| Léo van Puyvelde Peintures murales du 'xiv° siècle découvertes a Gand E. Lambert L'Architecture musulmane du x° siècle a Cordoue et a | 125 |

| GAZETTE DES BEAUX-ARTS | 391 |
|--|--|
| Louis Demonts . Deux peintres de la première moitié du xvii° siècle : Jacques Blanchard et Charles-Alphonse Dufresnoy. Notes sur Rubens . Léon Rosenthal . Manet et l'Espagne . L'Exposition des Arts décoratifs modernes : La Peinture et la Tapisserie . Charles Du Bus . Bibliographie des Beaux-Arts et de la Curiosité (Première partie, 1925) | Pages. 162 179 203 215 |
| NOVEMBRE - 761° LIVRAISON | |
| Henry Drouot LE TOMBEAU DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES ET LE THÈME DES PLEURANTS LE SALON D'AUTOMNE L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES: LA SCULPTURE Charles Bouvet L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES: LA SCULPTURE GUSTAVE BOULANGER, COLLABORATEUR DE CHARLES GARNIER A L'OPÉRA. L'OPÉRA. BIBLIOGRAPHIE: Actes du Congrès d'histoire de l'art; — Musée national du Louvre: 1. Catalogue sommaire des Bijoux antiques (André de Ridder); 2. Catalogue illustré des Moulages des ateliers du Louvre; — Musée du Louvre: l'Art chinois (G. Migeon); — La Peinture au musée du Louvre: École française, XIV°, XV° et XVI° siècles (PA. Lemoisne); Ecole anglaise (Marcel Nîcolle); — Musée du Louvre: Les Pastels du XVIII° et du XVIII° siècles (P. Ratouis de Limay); — Bibliographie de l'Orfèvrerie et de l'Emaillerie françaises (JJ.Marquet de Vasselot); — Beauvais, petite ville d'art (Dr Leblond); — L'Hôtel de Villeroy et le Ministère de l'Agriculture (G. Mareschal de Bièvre); — François Boucher (Maurice Fenaille); — Barye (Charles Saunier); — Jan van Scorel, peintre de la Renaissance hollandaise (G. J. Hoogewerff) | 253 272 287 301 |
| DÉCEMBRE — 762° LIVRAISON | |
| Paul Vitry | 317 333 337 358 361 374 |

GRAVURES

JUILLET-AOUT - 759° LIVRAISON

| Pa | ges. |
|---|------|
| Exposition des Arts décoratifs modernes : Vue générale de l'Esplanade des Invalides, en tête de page ; Façade de la Cour des Métiers, par M. Plumet; Fontaine de M. R. Lalique ; Jardin du pavillon Ruhlmann ; Pavillon de Lyon-Saint-Etienne, par M. Tony Garnier; Intérieur du Grand-Palais, par M. Ch. Letrosne ; Pavillon Ruhlmann, par M. Pierre Patout ; Pavillon de la Belgique, par M. Horta ; Vestibule de la Cour des Métiers, par M. Plumet ; Pavillon Corcellet-Morancé, par M. Marrast ; Décoration du pont Alexandre, par M. Maurice Dufrène ; Pavillon de Mulhouse, par M. André Ventre ; Place du Village français, maisons de MM. Hamelet et P. Selmersheim. 1 à | 17 |
| Les Pins et la Mer, par M. André Dauchez (Société nationale des Beaux-Arts), en tête de page; Portrait de l'artiste, par M. Fernand Sabatté (Société des Artistes français); Portrait d'André Gide, par M. PAlbert Laurens (ibid.); Le vieux Marabout, par M. Alfred Dabat (ibid.); Soir d'octobre, par M. Claude Rameau (Société nationale des Beaux-Arts); Le Port d'Anvers, par M. Paul de Castro (ibid.); Portrait de Max de Rieux, par M. Rodolphe Fornerod (ibid.); Amabilis, sculpteur romain, plâtre, par M. Henri Bouchard (Société des Artistes français); David, bronze patiné, par M. Raymond Delamarre (ibid.); Jeune fille aux colombes, par M. Antoine Orlandini (ibid.); Aragonais, buste en pierre, par M. Jean-Marie Mengue (ibid.); Au matin, par M. Albert Besnard (Salon des Tuileries); Souvenir de l'hôpital maritime de Berck, par M ^{me} Charlotte Aman-Jean (ibid.); Nu à l'ombrelle, par M. André Favory (ibid.); Le Hamac, par M. Charles Kvapil (ibid.); Vendanges, par M. Othon Friesz (ibid.); Portrait de M ^{me} H. W. (détail), par M. Henry de Waroquier (ibid.); La Mandoline, par M. Maurice Asselin (ibid.); Baigneuse, bronze cire perdue, par M. Auguste Guenot (ibid.); Eve, par M. Charles Despiau (ibid.); La petite Bergère, marbre, par M. Emile Popineau (ibid.); La Femme au chapeau, par M. Marcel Bouraine (ibid.). | 477 |
| Statue de Rude, plàtre, par M. François Sicard (Société des Artistes français) : | |
| héliotypie tirée hors texte | 32 |
| Le Lavement des pieds, linteau provenant d'une église de Clermont-Ferrand; Crucifixion symbolique (Musée national, Ravenne); Crucifixion symbolique, linteau de la chapelle funéraire d'Aiguilhe (Haute-Loire); La Cène, fragment de linteau de l'abbaye de Mozat (Musée de Riom); La Cène, chapiteau de l'église de Chauriat; La Cène, chapiteau de l'église Saint-Paul, Issoire; La Voie douloureuse, chapiteau de l'église Saint-Paul, Issoire; Douleur des Apôtres, chapiteau de l'église Saint-Paul, Issoire; L'Arrestation de Jésus, chapiteau de l'église de Saint-Nectaire; L'Arrestation de Jésus, fresque de Quaranleq-Kilissé (Gueurémé, Cappa- | |

| | Mihrab de la mosquée d'Al-Hakem (Cordoue) : héliotypie tirée hors texte | 150 | | | | | | |
|---|--|-----|--|--|--|--|--|--|
| | Cimon et Ephigène, par Jacques Blanchard (Musée du Louvre); Cimon et Ephigène, par Rubens (Galerie de peinture, Vienne); Portrait de François | | | | | | | |
| | Duquesnoy, par Jacques Blanchard (Coll. Czernin, Vienne); Le Songe de | | | | | | | |
| | Nausicaa, par ChA. Dufresnoy (Coll. Czernin, Vienne); Le Prodige, par | | | | | | | |
| | ChA. Dufresnoy (Coll. Maurice Magnin, Paris); Les Piérides, attribué à | | | | | | | |
| | | 175 | | | | | | |
| | | 164 | | | | | | |
| | (Euvres de Rubens : Étude pour la Majorité de Louis XIII, dessin (Musée du | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | rence). — Œuvres de Rubens: Verso du dessin reproduit page 182 (Kunst- | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | dicis, dessin (Victoria and Albert Museum, Londres); La Vestale Tuccia, | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | glion tableau (Musée de Drosde): La Chasse au sanglier dessin (British | | | | | | | |
| | Museum Londres) : Étude pour l'Été dessin (Musée du Louvre) : L'Été | | | | | | | |
| | (Windsor-Castle): Étude pour le tableau d'autel de l'église des Augustins. | | | | | | | |
| Duquesnoy, par Jacques Blanchard (Coll. Czernin, Vienne); Le Songe de Nausicaa, par ChA. Dufresnoy (Coll. Maurice Magnin, Paris); Les Piérides, attribué à G. Carpioni (Pinacothèque civique, Ancône) | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | lampe | 202 | | | | | | |
| | Paysage, par Rubens (Coll. F. Lugt, Maartensdyk): héliotypie tirée hors texte. | 192 | | | | | | |
| | Œuvres de Manet: Les petits Cavaliers, attribués à Velasquez, copie par Manet, | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | 213 | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | (Galerie occidentale des Invalides), en tête de page ; Les Sports, par Henri | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | de M. Charles Dufresno (Musée d'Art contemporain). Les Dernyches, par | | | | | | | |
| | M. Jean Dunas (Pavillon du Collectionneur): Les Neuf Symphonies, pla | | | | | | | |
| | fond, par M. Rigal (ibid.): La Chasse, par M. Roland Oudot (Ambassada | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| | (Pavillon polonais) | 232 | | | | | | |
| | de M. Charles Dufresne (Musée d'Art contemporain); Les Perruches, par M. Jean Dupas (Pavillon du Collectionneur); Les Neuf Symphonies, plafond, par M. Rigal (ibid.); La Chasse, par M. Roland Oudot (Ambassade française); Le Sacré Cœur de Jésus crucifié, fresque par M. Maurice Denis (Église du Village français); Peintures murales, par M ^{me} Sophie Stryjenska | | | | | | | |

NOVEMBRE — 761° LIVRAISON

Tombeau d'Hugues de Chatillon, soubassement face dextre (Cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges), en tête de page; Tombeau d'Hugues de Chatillon (ibid.); Le Groupe des Cordeliers, tombeau d'Hugues de Chatillon, détail du soubassement, face dextre; La Scène de l'absoute (ibid.), Pleurants du tombeau de Charles Le Noble, par Janin Lomme (Cathédrale de Pampelune); Tombeau de l'archevêque Lope Fernandez de Luna, 1382 (Cathédrale de Sarragosse); Tombeau de l'évêque Bernard Brun (Cathé-

| GAZETTE DES BEAUX-ARTS | 395 |
|--|-------------------|
| drale de Limoges); Tombeau d'un prince de Bourgogne, au Val-des-Choux, d'après le Voyage de deux bénédictins; Tombeau de l'archevêque Pierre de la Jugie (Cathédrale de Narbonne); Tombeau de Philippe Le Hardi (Musée de Dijon) | 'ages. 27(|
| Venus, bronze, par M. Alfred Halou; La Ronde, bronze cire perdue, par M. Albert Marque; Baigneuse surprise, bronze, par M. Marcel Gimond; Femme à l'enfant, plâtre, par Joseph Bernard | |
| pour les « Trois Contes » de Flaubert | 280 |
| Le Sanglier, par M. Pompon, en cul-de-lampe | 300 |
| par M. Paul Landowski: héliotypie tirée hors texte | 292 |
| Boulanger (Musée de l'Opéra, Paris), en tête de page; Portrait de Charles Garnier, par Gustave Boulanger (ibid.), en lettre; Charles Garnier en froc, par Gustave Boulanger (ibid.); Portrait de Gustave Boulanger en robe de moine, dessin par Guth, gravé par Rousseau; Œuvres de Gustave Boulanger: La Danse guerrière, esquisse d'un des panneaux du Foyer de la Danse (Musée de l'Opéra, Paris); La Danse bachique (ibid.); La Danse amoureuse (ibid); La Danse champètre (ibid.). | 308 |
| DÉCEMBRE — 762° LIVRAISON | |
| Portrait d'André Michel, d'après une photographie (vers 1880), en lettre; Portrait d'André Michel, d'après une photographie (vers 1910); André Michel, esquisse de M. JE. Blanche (1920); André Michel, plaquette de M. Dammann (1920), | 331 |
| Saint Théodore, tapisserie byzantine : héliotypie tirée hors texte | 334 |
| Ruines du château de Bury (Loir-et-Cher), en tête de page; Ruines du château de Bury, tour d'angle; Fragments de sculpture provenant du château de Bury; Chapiteau sculpté (ibid.); Fragments de sculpture (ibid.); Monogramme sculpté (ibid.); Fragments de sculpture (ibid.); Château de Bury, galerie antérieure d'après la gravure de Du Cerceau dans les Plus excellents Bastiments de France; Ruines du château de Bury, voûte de la galerie antérieure; Château de Bury, d'après la gravure de Du Cerceau dans les Plus excellents Bastiments de France; Coquille | |
| sculptée (château de Bury), en cul-de-lampe | $\frac{357}{359}$ |
| Madone, par Le Perugin (Galerie du Majorat Stroganov, Fettograd) | 359 |
| Exposition des Arts décoratifs modernes: Salon de réception, par MM. Henri Rapin et Pierre Selmersheim (Ambassade française); Porte en fer forgé, | |



L'Administrateur-Gérant : CH. Petit.











GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6e)

PRIX DE L'ABONNEMENT

| PARIS ET DÉ | PARTEMENTS - | - Un an | | 7 | | . : | •, • | 100 fr. |
|-------------|------------------|-----------|------------|---------------|------|------|------|----------------|
| ÉTRANGER | - Pays ayant adl | néré à la | Convention | de Stockholm. | | | | 120 fr. |
| | Autres Pays . | | | | | 10 0 | 1 | 140 fr. |

La Gazette des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Théodore REINACH, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, paraît tous les mois, en livraisons de 64 à 80 pages in-1 carré, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Théophile GAUTIER, VIOLLET-LE-DUC, E. RENAN, TAINE, Charles BLANC, DURANTY, DARCEL, E. GALICHON, Paulin PARIS, Paul MANTZ, PALUSTRE, COURAJOI), YRIARTE, Ary RENAN, Eugène MUNTZ, Gaston PARIS, E. GARNIER, A. de CHAMPEAUX, E. BONNAFFÉ, Paul LEFORT, Eugène GUILLAUME, B. PROST, Charles EPHRUSSI, H. BOUCHOT, Emile MICHEL, F.-A. GRUYER, H. de GEYMULLER, Maurice MAINDRON, E. SAGLIO, Henry HYMANS, Roger MARX, Marcel REYMOND, L. de FOURCAUD, G. MASPERO, Emile BERTAUX, Maurice TOURNEUX, M. COLLIGNON, HÉRON de VILLEFOSSE, G. LAFENESTRE, Camille BENOIT, G. SÉAILLES, Ernest BABELON, Léonce BÉNÉDITE. André MICHEL, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus. — Quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM: Georges BÉNÉDITE, B. BERENSON, BREDIUS, R. CAGNAT (de l'Institut), André CHAUMEIX, H. de CHENNEVIÈRES, CLÉMENT-JANIN, Henry COCHIN, H. COOK. Louis DEMONTS, Ch. DIEHL (de l'Institut), CARLE DREYFUS, P. DUKAS. Th. DURET, Paul DURRIEU (de l'Institut), R. DUSSAUD (de l'Institut), G. FRIZZONI, Pierre GAUTHIEZ, Gustave GEFFROY, S. di GIACOMO. Maurice HAMEL, comte d'HAUSSONVILLE (de l'Académie Française), L. HAUTECŒUR, Th. HOMOLLE (de l'Institut), E. HOVELAQUE, P. JAMOT. J. LARAN, P.-A. LEMOISNE, H. LEMONNIER (de l'Institut), L. MABILLEAU, ÉMÎLE MALE (de l'Institut), Auguste MARGUILLIER. J.-J. MARQUET de VASSELOT, F. de MÉLY, G. MIGEON, J. MOMMÉJA, P. de NOLHAC (de l'Académie Française), A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), L. RÉAU, Salomon REINACH (de l'Institut), Ch. SAUNIER, G. SCHLUMBERGER (de l'Institut), SIX, A. VENTURI, P. VITRY, etc.

ÉDITION D'AMATEUR

La Gazette des Beaux-Arts publie une édition spéciale contenant une double série des planches tirées hors texte avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION

| PARIS ET DEI | PARTEMENTS | • | ٠ | | | | | | 2.4 | | | | 4 | 1 | 160 fr. |
|--------------|-------------|-------|-----|----|--|----|--|--|---------|---|--|--|---|----|---------|
| ÉTRANGER. – | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Autres Pays | | • 1 | an | | ×. | | | | • | | | | .0 | 200 fr. |

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

chez les principaux Libraires de la France et de l'Étranger

dans tous les bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50









3 8198 314 952 027



